WARSAW

PT2259.M5S3 C001 V
DES MEERES UND DER LIEBE WELLEN NE
3 4211 000084516

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_YO-CAL-346

Des Meeres und der Liebe Wellen

Trauerspiel in fünf Aufzügen

von

Franz Grillparzer

EDITED WITH NOTES AND A STUDY OF THE ART OF GRILLPARZER

BY

MARTIN SCHÜTZE PH.D.
Associate Professor of German Literature in the University of Chicago

SECOND EDITION, REVISED

NEW YORK
HENRY HOLT AND COMPANY

STUDENTS LIBRARY
CONCORDIA TEACHERS COLLEGE
RIVER FOREST, ILLINOIS

832.73
G858m

COPYRIGHT, 1912
BY
HENRY HOLT AND COMPANY

August, 1926

PRINTED IN THE U. S. A.

PREFACE

The chief aim of this edition is to serve as an introduction to the art of Grillparzer by offering a rather thorough interpretation of the formal and substantial qualities of it, and by relating it to the main currents of thought coming down from the German Classic Era to more recent days. In view of the degree of imaginative maturity and emotional sophistication required for a proper comprehension and enjoyment of Grillparzer's art, the editor has had in mind principally the needs and interests of advanced classes in literature.

In the teaching of modern foreign literatures, at least in America, the ulterior purpose of linguistic propaganda frequently displaces the inherent purpose of literary education. The former, however justified it may be in its proper sphere, should have no place, except as an incident, in the interpretation of works of literary distinction. If permitted to prevail, it must, by corrupting the integrity of the judgment, by blunting the edge of discernment, and by limiting the scope of comprehension and sympathy, injure the humanistic development of the teacher as well as of the student. The higher imaginative and spiritual faculties can thrive only upon work in which scholastic bias, partisan sympathies, all ulterior aims, no matter how natural or worthy in themselves, are subordinated to a single-

minded pursuit of universal values. If this pursuit is conducted in a competent, inspired, and vigorous manner, linguistic enthusiasm will be found following in full cry.

The editor has endeavored in the introduction to make a succinct and consistent statement of his author's thought and art in their mutual, organic relations. It is, however, not in themselves that he would wish his conclusions and opinions to be entertained, but in their relations to the substance on which they are based. Understanding is advanced more by a sincere search for an objective basis of judgment than by insistence upon unanimity in final conclusions.

The grammatical part of the notes has been limited to explanations of difficult passages in order to avoid the offense of converting exquisite art and subtle imaginative realizations into a *corpus vile* for elementary linguistic exercises. The literary and poetic qualities of the language and the verse form are carefully discussed. Literary and mythological references and allusions are explained.

The bibliography is, in the interest of the student, rigidly restricted to a few indispensable works of original record and interpretation.

The text is that of the standard edition of August Sauer, published by Cotta.

MARTIN SCHÜTZE.

NOVEMBER, 1914.

CONTENTS

	Page
Introduction	
The Life of Franz Grillparzer	vii
The Substance of Grillparzer's Work	xxiv
Nature, the World, and the Absolute	xxxiv
The Characters	xxxix
Sentimental Motivation	xlvi
The Fate Drama	lv
Love	lvii
Art and Objective Reality	lix
The Dramatic Structure of Grillparzer's Plays	lxii
The History of *Des Meeres und der Liebe Wellen*	lxiv
The Theme of Hero and Leander in Literature before and since Grillparzer	lxvii
An Interpretation of *Des Meeres und der Liebe Wellen*	lxix
The Blank Verse of *Des Meeres und der Liebe Wellen*	lxxxi
Bibliography	lxxxiv
Text	1
Notes	135

INTRODUCTION

The Life of Franz Grillparzer

Franz Serafin Grillparzer was born in Vienna, Jan. 15, 1791, the eldest of four children, all sons, of Dr. jur. Wenzel Grillparzer, an attorney at law, and his wife, Marianne, daughter of a well-known lawyer, Christoph Sonnleitner. The earliest detailed records we have of his youth, picture him as an extremely sensitive boy, self-centered, curious, absorbed in rich and fantastic day dreams, prowling through the large old gloomy paternal house, both fascinated and terrified by its mysteries of darkness, age, and unexplored accumulations. He was left very much to himself. His father, a stern, righteous, silent man seems to have been as detached as his son. No intimacy developed between them. Franz, having acquired the art of reading very early, applied it to whatever books fell into his hands. He read stories from the New Testament, history, stories of saints and miracles. The first book that made a profound impression on his fantastic young mind, was the text of the opera, "The Magic Flute."

While his literary training seems to have been left entirely to the selective fortuities of circumstance and servants' tastes, his musical talents which were very pronounced, were early subjected to the unfortunate

directive efforts of his mother. Frau Grillparzer must have been endowed with an active and refined sensitiveness and an exquisite musical temperament, but she lacked stability and self-control. Franz seems to have been the victim, both of the heredity and the educative environment constituted by parents, deficient in nervous vitality and temperamental resiliency, unable to overcome the tyranny of moods, and living in a progressively narrowing and depleting world of self-absorption. His music lessons, unmethodical, fitful, and passionate, were a torment to him and filled him for many years with a bitter aversion to music.

Franz saw very few plays. Now and then a visit to some minor suburban theatre would add another Romantic play of knights and ghosts to the mass of inferior fantasticalities which, reinforced by his inherited bent, gradually produced the greatest flaw in an extraordinary talent, a faulty and weak sense of reality. The children played at theatre together. Franz improvised or arranged their plays, following the few fantastic models with which he was familiar.

As he grew older the problem of his education was solved in the incomplete and inconsequent manner which distinguished his relations with his parents. Part of his training was committed to tutors, all more or less incompetent and irresponsible, and to the higher public schools in which, to judge from his autobiography, pedantry, letter-worship, and assured stupidity tended to extinguish every spark of an original spirit. Grillparzer, like Goethe, received no method-

ical training, and he, like his greater predecessor, endeavored all his life to fill out the gaps in his knowledge. But he lacked the variety of interests, the universal curiosity, and the passion and unaging faculty of development, which make Goethe a unique figure in the history of the German spirit.

In 1808 Grillparzer entered the University to study law and political science, following the wishes of his father. The joys and ardors of these years of youthful intellectual expansion he shared with an intimate friend, Mailler, and after the latter's death, his first great personal loss, with Georg Altmüller. The two, together with some congenial youths, formed a "Society for the Mutual Promotion of Culture."

The boyish happiness of these years was tragically interrupted by the death of Grillparzer's father, from tuberculosis, in 1809. After an unfortunate experience as a tutor, culminating in a severe illness, he secured a position in the Court-Library and sufficient leisure to develop his literary gift which was beginning to assert itself. He was at this time entirely under the influence of Schiller. From 1807–9 he had written an historic tragedy „Blanka von Kaſtilien," in Schiller's manner. He soon, however, turned to the example of Goethe, and later, as his dramatic genius developed, to Shakespeare. He early became familiar with the classical Greek drama the influence of which, upon the development of his ideas and work, remained constant. He, like Schiller and Goethe, searched for a philosophy in which classic simplicity and modern complexity achieved a complete and

organic union. Somewhat later in life he became interested in the two great Spanish dramatists. At first he was greatly impressed by the fantastic and romantic Calderon, but later turned to Lope de Vega, the richness and freshness of whose perceptions of actual life seemed to offer a more wholesome food to his imagination. He used later to compare Lope de Vega to Goethe, and Calderon to Schiller.

He has left a great many notes, jottings, fragmentary essays, and brief characterizations, in which he laid down the results of his literary studies. They seem very stimulating and suggestive at first; yet they share the peculiar, withdrawn, and detached character of most of Grillparzer's thinking to such an extent that it is apparently impossible to draw substantial conclusions from them or unite them in a satisfying system of generalizations.

During the years 1807–1814 he wrote a number of dramatic fragments, which have been published in his complete works. He was fashioning his tools, as it were. All that he needed was an external impulse sufficiently potent to concentrate his fit and eager creative powers.

He attracted the attention of Schreyvogel, a famous adapter of dramas and critic, through a translation of Calderon's "La vida es sueño" ("Life is a Dream") which appeared on June 5, 1816, in the „Wiener Modenzeitung." Schreyvogel, whose pen-name was C. A. West, had written an adaptation of the play which lacked the poetic fervor and spontaneous force of the younger man's work. He recognized

the genius of the obscure author who was twenty-three years younger than himself and became his generous and helpful friend.

Schreyvogel encouraged him to write a play. Grillparzer told him the plot of the „Ahnfrau." The first act was finished in three or four days. Schreyvogel was enthusiastic, and Grillparzer, in a passion of intense inspiration, completed the work in less than a month.

Schreyvogel criticized, suggested, and probably contributed some theatrical situations that were in the spirit of the Fate Drama, then in vogue. The play was produced Jan. 31, 1817. The success was extraordinary.

The public liked it, but the critics condemned it as a sensational Fate Play, grouping it with Müllner's „Schuld." Grillparzer defended himself against the imputations of a vulgar sensational trading upon the morbid sensibilities of a crude, superstitious, or jaded public. Deeply hurt by the criticisms, he now chose a subject as simple and clear as possible in its characters and situations. He intended to prove that his art did not rely on meretricious means. „Sappho" was produced April 21, 1818. It achieved a great success. Prince Metternich, the Prime Minister, received him. The *Burgtheater* granted him a thousand florins a year for five years for the right of first choice among his plays to be written during that period.

He was famous. Count Philipp Stadion, Minister of Finance, became his staunch, though somewhat

exacting, friend, securing for him a position in the Department of Theatrical Affairs.

In 1818 he began „Das goldene Vließ." On the morning of January 1819, his mother was found dead in bed, under circumstances which suggested suicide. She was a talented woman, but erratic, morbid, with a touch of insanity. She had tormented Franz greatly in his boyhood with her exacting but irregular music lessons and other attempts at training. But gradually their common tastes, especially their love of music, had united them closely. They had played four-handed arrangements of classical music together. Grillparzer was completely overwhelmed by the tragedy. He could not continue his work.

At this time Emperor Francis planned a journey to Italy. Count Deym was to accompany him as chamberlain and invited Grillparzer to be his companion. Grillparzer had many difficulties on account of this journey. He exceeded his leave of absence. His superiors were hostile and promoted others above him.

During this journey he wrote „Die Ruinen des Campo Vaccino." He was accused of heretical views, and subjected to much petty persecution.

He finally finished „Das Goldene Vließ," much under the sustaining influence of his re-awakened love of music which had been dormant since his mother's death. It was produced May 26 and 27, 1821, at the Court-theatre. The effect was not satisfactory. Grillparzer was much attacked, especially by a clever, but vicious writer of the day, M. G. Saphir.

The next five years are the culminating period of his life. They are dominated by the loves of three women. Charlotte von Paumgartten, the young and beautiful wife of his cousin, fell in love with him, and for a time he was completely under the spell of her devotion. It was one of those consuming passions that in great personalities often lead to tragic and immortal catastrophes. Charlotte evidently withheld nothing from her lover and apparently would not have quailed at an ending like that of Paolo and Francesca. She was one of those tragic natures that can not stop at half measures. But Grillparzer proved inadequate. After plunging into passion, he soon cooled. Another woman interested him, and he broke with Charlotte. He saw her again, some time later, on her death-bed. She had asked for a last meeting. He came, reluctantly, and then, when he was alone for the last time on earth, with the woman who had filled his whole being for a time with hers, and to whom he had been everything that a man can be to a woman, he found himself completely apathetic and cold. He tells of this last meeting, and of the bitter vexation he felt at the utter impotence of his nature at this time. He left her without regret. About the same time, a young woman consumed herself, unknown to him, in an anonymous passion which lasted as long as her life. Grillparzer learned of it only after her death and has left a record of it in „Ein Erlebnis." There is a peculiar pathetic irony in finding both Grillparzer's own impotence duplicated and glorified in this virginal devotion,

and Charlotte's guilty but great passion counterfeited in this innocent, but hyperspiritual and barren, and yet equally fatal, aspiration!

The woman that drove Charlotte from Grillparzer's mind was Katharina, usually called Kathi, Fröhlich, a young, interesting, passionate creature, a good musician and a charming, sympathetic, and inspiring companion. Grillparzer loved her and was engaged to her in 1821 which might almost be designated as his love year. He saw her almost daily; they played and sang together. Schubert and Beethoven were their masters. Grillparzer had a pleasing baritone voice and played the piano well. Later he was much inclined to improvise, following the spontaneous fluctuations of his moods. It is impossible to understand Grillparzer's character and mind without paying due heed to the peculiar refinements, fluctuations, and aesthetic ardors, born of his musical temperament. But Grillparzer's weakness soon asserted itself against Kathi as it had done against Charlotte. Three years later while they were still planning to be married he wrote his „Jugenderinnerungen im Grünen," in the very title of which he relegated the subject, their love, to the past. The poem was not published until 1835, as No. 15 of "*Tristia ex Ponto*." It is the most important statement of the peculiar quality of his nature which more than any other seems to have directed and limited his life as well as his work. In 1826 the engagement was broken and thenceforth, although women occasionally play a certain part in his fancy, love ceases to be an important factor in his life.

Grillparzer was incapable of love, and perhaps of any true affection. He was possessed by a fastidious and tyrannical egoism which made any relation with people except that of an external, and at most experimental, interest impossible. This barren egoism is, in the verses cited, misinterpreted as a peculiar integrity of the soul which cannot adapt itself to any other soul. It may glow with the wish to love, with a desire of forming a union with another personality, but it cannot melt with it into a joint being. Each remains separate, tormented by its detachment.

This "integrity" of the soul has been, since the Romantic School in Germany, the watchword of Modern Romanticism, hiding beneath a pretentious name a barren and dry self-absorption which lays a fatal blight upon the warm and generous affections and the normal relations of life. Grillparzer understood the shortcoming of his disposition thoroughly and again and again expressed it together with his vexation at it. He confesses that he has brought misfortune to three women of "strong characters." He admits his incapacity for love, and tries to palliate his lapses to a certain extent by adding, that he "however," has never taken the initiative. He loves, to use his own words, only the artistic image of the beloved in his mind.

In reading such passages of self-analysis and self-exposure as the story of his last visit to Charlotte, one's immediate feeling is one of abhorrence and contempt. On second thought, however, one is impressed by its air of complete candor and truthful-

ness. But, going a step farther, one soon realizes that such candor weighs little against the moral weakness that uses it as its vehicle. The important quality involved in Grillparzer's disposition was not a fault of mental gifts or moral discrimination, but a fundamental lack in his nature. His nature was weak; it could not feel strongly, it could not desire forcefully, it could not even suffer greatly. It was not vital enough to need life. It could do without, and it never could for long do with, anything. It made a virtue, and at times a mildly self-pitying virtue, of resignation—Entſagung—for it found in resignation the easiest way out of the greater strain of sustained realization. It was a pale thing, eager with a certain nervous hunger, but shrinking from the clutch of real passion into a safe nook of aesthetic disquisition. And this weakness vitiates even his intellectual penetration and his sincerity, by diffusing throughout his self-searching, through his very vexation and penitential mal aise, the paralysing poison of acquiescence, which the passing years tended to turn more and more into complacence and a certain vanity. It is in such weak natures, like Grillparzer, and Wordsworth, in English Literature, that the vital impulses succumb early to the barren indifference of a premature spiritual senility.

In 1823 Grillparzer became acquainted with Beethoven for whom he had possibly a greater and more generous admiration than for any other artist. He wrote „Meluſine" as an opera text for him. Bee-

thoven died in 1826 without having used the libretto. Grillparzer wrote two funeral orations upon him, which are without great distinction.

In 1823 „König Ottokars Glück und Ende" was completed. The subject of it is an arrogant and militant king of Bohemia, the type of conqueror, made famous and abhorrent to Grillparzer's contemporaries by Napoleon, who finally succumbs to the forces of justice and order represented by the House of Hapsburg. The censor hesitated to license the play for fear of offending the national pride of the Bohemians. It was, however, produced in February 1825, and caused a sensation. It played for sometime simultaneously at the Burgtheater and the Theater an der Wien.

Grillparzer belonged at this time to the Ludlams Höhle, a harmless social club of literary men and artists. We gain an insight into the depths of reaction to which the Metternich regime had reduced the Austrian Empire, barely a generation after the liberal rule of Joseph II, when we learn that the rooms of this club were invaded by the Police and the club dissolved. The members were arrested and an investigation was begun. No evidence of wrong-doing was discovered. But Grillparzer felt so insulted and hurt by this stupid official interference with his personal rights, that he suffered from a prolonged attack of bitterness of spirit and depression. He took a six-weeks leave of absence and made a journey to Dresden, Weimar, and Berlin, in 1826. The most

important event of this journey was his meeting with Goethe, of which he has left a circumstantial account in his biography.

On his return to Vienna he took up work on „Ein treuer Diener seines Herrn." From now on his life became more and more that of an elderly hermit. The sources of his affections and impulses gradually dried. After the breaking of his engagement with Kathi he withdrew entirely from her. But she, having a richer and warmer nature, would not accept such a complete annihilation of a past crowded with the best that their affections had put forth. She requested him to visit her occasionally. He came rarely and unwillingly at first. Gradually, however, his visits grew more frequent, until finally they became a daily habit. When he was absent on journeys a daily correspondence continued their friendly intercourse. He and the sisters of Kathi, all unmarried, and living together, took up their music again. He complained endlessly of his wrongs and sufferings and of official slights, and found fault with everything; they quarrelled and teased, and became reconciled again. Passion had gone, a quiet intimacy took its place. It is sad to see the promise of a great absorbing and energetic impulse thus fade into a pale ghost of affection.

„Ein treuer Diener seines Herrn" was produced February 28, 1828, at the Burgtheater. The success of it was extraordinary. The emperor permitted the author to appear on the stage, a rare privilege. But to his consternation, Grillparzer was cited two days

later before Count Sedlnitzki, Censor and Chief of Police, who informed him that the emperor liked the play so well that he wished to buy it, and keep it as a Ms. in his private library. Grillparzer saw the ruse and declined. He was greatly embittered by this offer. The principal reason why the emperor wished to suppress the play was probably the offense that the part of the mad Prince Otto in the play gave to his monarchistic and family pride.

On April 3, 1831, „Des Meeres und der Liebe Wellen," his love tragedy and the last of his great dramas, appeared. All that he had known of love and that had long been dead in his actual life arose once more clothed in the splendor and fervid fancy of his remembering imagination. We have a direct record showing that an incident in his relations with Charlotte has entered into the action of this tragedy, and are justified in assuming that very little of love and passion appears in the play that did not have its birth between him and Charlotte and Kathi.

The play has never been successful outside of Austria. Austrian writers usually account for this failure by the cool and reflective tendency of the North German temperament. Yet, it was a North German, the Silesian Laube, who after some years drew Grillparzer's plays from oblivion in the poet's home city and produced them in a more sympathetic, intelligent, and successful manner than the original native managers had done! The Austrians place the tragedy beside Shakespeare's "Romeo and Juliet." But there are good reasons — which will be dis-

cussed below — why the play, in spite of its great beauties, fails to hold audiences, no matter what their racial dispositions.

An interesting part of Grillparzer's life was his career as a government official. In 1832, after many disappointments and much bitter complaining, he was appointed Director of the Court Archives.

But he was restless and oddly eager for official recognition and promotion. In 1834 he applied for the position of director of the University Library, and again, two years later, of a curator in the Court Library, but without success. The reactionary government regarded him with suspicion and preferred to keep him in his honorific but obscure position.

Oct. 4, 1834, „Der Traum, ein Leben," a dream comedy, was produced. It belongs to a class of moralizing plays in which his friend and contemporary, Ferdinand Raimund, excelled. They were much in vogue at that time. It is his most successful work.

Grillparzer made a journey to Paris and London in the spring of 1836, during which he became acquainted with Heine and Börne. Heine had just published his book on "*The Romantic School.*" Grillparzer was much in accord with Heine's criticisms. On his return he stopped in Frankfurt where he met Uhland, the greatest poet among the Swabian Romanticists.

Then came the great blow to Grillparzer's literary ambition. His comedy „Weh dem, der lügt," produced on March 6, 1838, proved a complete failure. The author was insulted by the audience and the

reviewers. Grillparzer was deeply hurt. He never offered another play for production on the stage.

In 1840 appeared in book form the last plays published by him: „Des Meeres und der Liebe Wellen," „Das Leben, ein Traum," and „Weh dem, der lügt."

Some years later he wrote „Der arme Spielmann," the story of an old violinist who is the mouth-piece of many of Grillparzer's own musings. The story which was highly praised by the master of the German "*Novelle*," Paul Heyse, appeared in the issue of the „Iris" for 1848.

A new epoch arose, that of the Revolution of 1848. Grillparzer was not in sympathy with the new political ideals. He wrote a political poem, entitled Fieldmarshal Radetzky. Radetzky was the commander in chief of the Austrian army then fighting in Italy. The idea of the poem was that of imperial unity, the same national unity which Joseph II and his adherents, among them Grillparzer's father, had defended, and which half a century before had been rejected as revolutionary. Now the representatives of an extremely reactionary government glorified it and saw in Grillparzer the champion of the national spirit. The revolutionists hated and abused him.

Grillparzer's motive was purely patriotic. He did not comprehend the new liberalism and fundamentally hated it. His posthumous drama, „Libuſſa" contains the key to his convictions and inner bias. He became the most popular figure in conservative society. The result was a revival of his plays. Heinrich Laube, manager of the Vienna Court-theatre

from 1849 to 1867, produced them with very great skill and success. Only „Weh dem, der lügt," Laube would not revive. Grillparzer had become strangely indolent and hardened. His principal retort when he was informed of another success, was: "too late."

He must have written most of his remaining three plays in the forties: „Libuſſa," „Ein Bruderzwiſt in Habsburg," and „Die Jüdin von Toledo." The plays were found in manuscript after the poet's death.

From now on his life became more and more monotonous, withdrawn, and spiritually impoverished. In 1847 an "Academy of Arts and Sciences" was formed. Grillparzer was appointed one of its first members. The result of this membership was his Autobiography, undertaken at the request of the Academy. It covers his life until 1836. It holds a place among the authentic records of his life, similar to that of „Dichtung und Wahrheit" among those of Goethe's. But it is greatly inferior in breadth of view, variety of interest, freshness of ideas and richness of material. Like the greater work it was written upon the threshold of old age, and has a two-fold importance. It gives a picture of literary, social, and political life during a very interesting and varied period in Europe, and contains the most important part of what we know about Grillparzer's early life and personality. Yet we must bear in mind that all of its explicit contents are interpreted, modified, obscured, transformed, through the medium of the unusually depleted and hardened nature of the aged Grillparzer. Even in reading „Dichtung und Wahr-

heit," written by a man who had kept his head and heart young and eager, we must constantly beware of the danger, obvious, yet hardly ever avoided, of forgetting that we are face to face, not with objective facts of biography and finalities of interpretation, but with the personality, the mental and spiritual attitudes, and the vital equipment of a great man of advanced years reviewing his past. His selections of significant facts and events and his judgments are completely authentic only as manifestations of his nature at that time. Their objective content has only an indirect value, depending upon the validity which we ascribe to the convictions of the aged author.

The autobiography is most important as a record of Grillparzer at sixty. The picture it offers is rather meagre and unattractive. There is a disappointing, a strangely unsympathetic, indolent, narrow quality in the tone and general attitude of the book. It reveals a man long past the years of warm and generous impulses, one who seems hardly to believe in their existence, or at least, their efficacy. He is as a person grown spiritually hard of hearing, who has finally given up straining after intimations too faint to be seized. We see him, a rigid, desiccated elderly egotist, who is no longer capable of large quickening beliefs, and who, if some ancient softer impulse should unexpectedly stir, would check it with a dry, partly bitter, partly self-pitying chuckle.

He died many years before his physical demise. He moved into lodgings on the fourth floor of the house

owned by the sisters Fröhlich, where he existed, a grumbling effaced bachelor. He ceased to go into society, rarely receiving any one except intimate friends. He even ignored most of his correspondence, answering most briefly and impersonally in cases of necessity.

His eightieth birthday was a national festival. A vast enthusiasm prevailed throughout Austria and especially in Vienna. Kings and Princes were glad to honor him. Special productions of his plays were given, processions took place, deputations visited the famous man. Grillparzer was merely bored by these tokens of affection and admiration. His principal answer was again: "too late."

He passed away peacefully, on January 21, 1872, and was buried with princely honors three days later. Kathi whom, with unconscious, pathetic irony, he had made his sole heiress, followed him March 3, 1879.

The Substance of Grillparzer's Work

In the works of Grillparzer, as in those of any original poet, there are underneath all the minor variations due to a greater or less degree of maturity, to differences in subjects and characters, purposes, moods and circumstances, a simple and fundamental unity of deliberate intentions and convictions and an essential identity of the unconscious bent of intellect and character, which together constitute the foundations of his art.

His theoretic statements of his purposes and con-

victions regarding life, character, conduct, truth, duty, and art; and his interpretations and criticisms of his own and the works of other poets and artists, form a very simple, clear, and consistent body of theory closely related to the philosophies of Goethe and Schiller, and of the Romantic School in Germany. He regarded himself as the faithful follower of Schiller and Goethe and has frequently been burdened with the meaningless title of a "Post-Classicist." The combination of the Germanic with the Classic spirit which Schiller, at the beginning of his correspondence with Goethe, found in the latter and to which he strove to give a final expression in his great philosophic poems, in his philosophic essays, especially „Über das Naive und Sentimentale," and in his „Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menchen," was also the end of the younger poet's quest. Grillparzer's conception of the Classical, or the Greek, coïnciding on the whole with Schiller's definition of the "Naïve," exalts the simple acceptance and reproduction of the objective facts of life above the modifying influences of subjective emotions, preferences, and sympathies. The "Germanic spirit," on the other hand, as interpreted by Grillparzer, on the whole corresponding to Schiller's definition of "The Sentimental," means the intrusion of subjective sympathies, partisanship, and preferences into the objective logic and treatment of a poetic subject. Goethe, the "Naïve" poet of Schiller's designation, was supposed to hold the objective and the subjective sides of life in

a proper relation by an instinctive sanity and balance of vision. Grillparzer, the more he developed, tried conscientiously to follow the example of Goethe, and of Lope de Vega, whom he called the Goethe of the Spanish drama, and to free himself of the theory-impelled methods of Schiller, who had to eke out the paucity of objective experience due to limited powers of perception, with the subjective intentions of his generalizations. Grillparzer's mind was akin to Goethe's in its rich, quick, and extremely subtle sensitiveness toward external impressions. It was probably during the brief years of its creative energy more subtle than that of Goethe, but it was inferior to the latter in potency, breadth, and virile balance. Intellectually Grillparzer was a realist, or rather, a pragmatist, like Goethe, accepting the verdict of reality as final, and possessing an unfailing gift of objective interpretation of that verdict, not confused by any bias or unsubstantiated postulates. The objective detachment with which he judges matters of the most subjective bearings, as for instance his own state of mind at the death-bed of Charlotte von Paumgartten, or the poetic and dramatic values of his works, is not equalled even by Goethe.

The aim of his philosophy is the inner harmony proclaimed by the moral aestheticism of the eighteenth century. The longing for a harmonious unity in the spirit pervades all his plays. It is most directly stated in „Medea":

„Klar sei der Mensch und einig mit sich selbst."

In „Der Traum, ein Leben" it is contained in:

„Des Innern ſtiller Frieden, und die ſchuldbefreite Bruſt."

But it is related also to Sappho's demand that Phaon "draw her from the cloud-visited peaks of art down to the laughing flowery valleys of life," for "Life," the enjoyment of life, "is the supreme aim of living." This life represents to the love-smitten poetess the supreme harmony of all the powers of existence. The same inner harmony is embodied in Rudolph, the counterpart of King Ottokar, in the drama „König Ottokars Glück und Ende" the philosophic significance of which is the destructive failure of strength that lacks the gift and even the sense of harmony. It is the one quality that lends dignity and a certain tragic elevation to a narrow bureaucrat, without initiative and resources, like Bancbanus in „Ein treuer Diener ſeines Herrn." It is the ruling principle of the old order represented by Libussa and her family; and it recurs through the pathetic musings of the Emperor Rudolph in „Ein Bruderzwiſt in Habsburg."

This ideal of the inner harmony, of a final and satisfactory union of the aesthetic with the ethic, of beauty with goodness, of poetry with truth, is the dominant literary preoccupation of the last third of the Eighteenth and the first of the nineteenth centuries. It takes many different forms and often apparently contradictory aspects in accordance with the different dispositions and minds which give it utterance. It links Grillparzer, as we have seen, to Goethe and Schiller. But it binds him as closely to the Romantic

School. Medea's prayer for an untroubled possession of self is essentially identical with the cry of Kleist's Penthesilea: "Do not confuse my sense" („das Gefühl"). The Romantic School also aimed at the inner harmony of all the powers of consciousness; it tried to resolve all conflicts of actuality and spiritual being, of truth and duty, in an embodiment of beauty. Yet, in spite of this formal identity, there was a fundamental difference, an irreconcilable antagonism, between the faith of the Classical Era and that of Romanticism, due to forces and qualities more profound than those expressed in the general idea.

The harmony achieved by the Romantic School was a form without objective content. The method of harmonization pursued by the Romanticists consisted in turning their backs upon the facts of life and weaving a make-believe reality out of the stuff of dreams. They believed that they conquered reality by forcing it into conformity with the necessities of the inner truth, but actually they fled from reality, defeated.

The ultimate intellectual justification of this spiritual egotism was supposed to rest in its aestheticism, which airily assumed the mask of a fearless and uncompromising spiritual and intellectual sincerity, and in its formal simplicity. This simplicity, supposed to arise from a profound organic consistency, was, however, in truth the result of a starved and rudimentary paucity of perceptions and sympathies.

This aesthetic flight from life, was foreshadowed for Romanticism, not by Goethe whose „Wilhelm Meiſter" was for years the code of Romantic conduct, but by the man whom they affected to scorn most, Schiller. It was Schiller, who, in his most perfect aesthetic poem, „Das Ideal und das Leben" formulated his doctrine of the ideal harmony as a retreat from the tumult of life into a serene realm of "ideals." The "world," life, in such a view appears as odious, hostile, raucous, ugly, and savage: Happiness lies at the farthest remove from it. Such a "conquest" of reality is obviously a fallacy; this kingdom of "the Ideal" is a phantom realm of self-absorbed futility. Such a philosophy does not harmonize the actual world and its tumultuous realities with an ideal world of serenity and beauty, but it merely blinds and corrupts its vision with a shining but unsubstantial phantasmagoria. It is a sort of ethical and aesthetic ostrich philosophy which assumes that things ignored are things mastered. Grillparzer has frequently and emphatically expressed his disapproval of the Romantic School. One of the principal bonds of sympathy between him and Heine was their common aversion to its affectations and gilded emptiness. The pragmatism of his theories could not offer anything but contempt to the absurdities of a transcendental subjectivism that tried to build a life out of the figments of arbitrary fancy which remained after all the material of objective experience had been rejected.

And yet, in spite of this irreconcilable intellectual

conflict, in spite of this conscious antagonism, the substance as well as the form of his creative work bears predominantly the stamp of Romanticism.

The peculiar inability to support objective reality, the Romantic shadow philosophy, appears even in his deliberate theories. In the fifth act of „Medea" ll. 628–632, the murderess of her children prates to her husband:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? Ein Traum!"

In „Der Traum, ein Leben" occur these facile lines which express the main intent of the play:

„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schaar,
Schatten Worte, Wünsche, Taten,
Die Gedanken nur sind wahr."

But it is the inner trend, the unconscious bias, of all his creative work that gives his objective theories the lie, and particularly in those plays in which he tries to portray a conflict between the inner and the outer life, in „Sappho" and „Libussa."

Sappho, the celebrated poetess, is weary of the "barren laurel" which grows upon "the lonely mountain tops" and desires to descend into the "flowery valleys of life" to find happiness and the true meaning of existence in the simple pure enjoyment of living, at the hand of a beautiful young athlete, Phaon. The latter, at first impressed by the authority and fame of the older woman, soon wearies of their strained and rather unnatural relation. He falls in love with Melitta, a sweet, simple, young attendant

of Sappho, who is of his age and kind. Melitta, very slowly understanding herself, ingenuously returns his love. They flee together, but are overtaken and brought back. Sappho, maddened by jealousy and wounded pride, after a violent outbreak of her passion, recovers her self-possession, realizing that the fruits of life are not for her. She assumes again her rôle as the priestess of song and after chanting a hymn to poetry as the conqueror of the insufficiencies of life, leaps to her death from a cliff. Her death is not symbolic of defeat, but, as the final hymn indicates, to be interpreted as an apotheosis of Art.

The current interpretation of the idea of the play has been formulated by *Volkelt* as „die dem Leben nicht gewachsene Innerlichkeit," "unfitness for life due to self-absorption," a phrase which excellently expresses Grillparzer's obvious intention. But if such a disabling self-absorption is the principal characteristic of the champion of Art, then the protagonist of Life, whatever other traits he might have, should above all embody the opposite of self-absorption. Phaon, the young athlete, victorious in the most difficult contest of the Olympian games, a contest that required the highest degree of initiative, promptness, decision, readiness, and cool-headed mastery of circumstances, should not repeat essentially the disposition of Sappho. But he, too, is a lonely self-pitying soul, fleeing from the noise of the festival to a dreamy nook for solitary meditation; without initiative, without even ordinary resources in an emergency. He does not represent life; nor does Sappho regard life as an

objective reality, but as a fragrant bower of idle dreams. The intended conflict between life and art is not real because the objective substance of the former is lacking. The supposed transient victory of it over the inner being is merely the rude undoing of a passionate self-absorbed fancy within Sappho's mind.

Furthermore, the intention of this tragedy necessarily implies that Sappho's self-absorption, her unfitness for life, is the essential quality of the artistic gift. That such an implication is refuted by the examples of all the really great poets and artists, may pass here. But it is not even borne out in Sappho's actions and fate. Her death may mark the desperate physical triumph of a loving woman over her desire, or over the humiliation of her jealousy and temporary abandonment to the baseness of a murderous hatred; it may symbolize the recovery of an external and pitifully false dignity, thinly disguising hopeless defeat; but it cannot mark a triumph of art or the spirit. By giving up life she defeats art. Only by living and converting her dead passions and sorrows into the immutable spiritual life of poetic embodiment could the poetess have triumphed over actuality. Her dead life required a rebirth in her poetry, not the final seal of annihilation in physical death. Grillparzer became too much absorbed in the pathos of the jilted woman to remain faithful to his dramatic intention. Nor is this tragic theme surrendered late in the play; it never dramatically enters

it! We never, from the beginning, feel the poet in Sappho. Tasso, in Goethe's drama of the conflict of Art and Life, is always the poet, even when entirely engrossed in the emotions of a lover; Sappho, from the beginning of the play, is the woman in love even in the moments when she utters beautiful and imaginative speeches upon her vocation as a poet. The characterization of Sappho from the beginning tends to establish, not as it should, her poetic personality, but the pathos of the life and circumstances of the woman. She has led a solitary life, a life scarred by disappointment, ingratitude, treachery, and desertion. She is older than Phaon; her pride and strength could not support another disappointment. She seeks life with Phaon as a final haven of peace after the tempests of her life — a pathetic plea, but hardly adequate to a poet, whose principal impulse is an insatiate hunger for life —; she will merge all her riches of heart and mind in their ideal of a united pastoral bliss. Every one of these initial motives prepares us, not for a tragic triumph of the poet, but for a catastrophe of the woman. Her assumption of the robe of Poetry immediately before her death is the first indication, dramatically significant, of a different intention. The great artistic fault is not that the poetess turns woman, but that the woman never till the last chant turns poet. The fault of her disposition is that it unfits her not only for life, but for poetry as well! The phrase of *Volkelt* could with equal justice be changed so as to read: „Die der Poeſie nicht

gewachsene Innerlichkeit." It is not the heroine that is destroyed but the dramatic conflict itself. The catastrophe is not that of Sappho but of Grillparzer's own inadequate romantic subjectivity.

The drama contains much elevated poetry of diction, many passages of great fervid and imaginative beauty, more than his later ones, barring perhaps „Des Meeres und der Liebe Wellen" and „Libussa," but it lacks the greater poetry of the fundamental conception of the conflict. As a result of this discrepancy, the beauty of utterance is felt to be that of the author rather than that of the heroine.

Nature, the World, and the Absolute

The Romantic ideal of subjective harmony is fundamentally negative. It is freedom from external interference. The subjective truth it seeks does not antagonize all objective reality but only those parts of it which oppose and thwart subjective spontaneity, that is, which constitute spontaneous external forces. These are called "the world." This "world" of Romanticism signifies the will of objective reality, as distinguished from the subjective will.

"The World" is opposed to inanimate nature, which to the Romantic becomes "Nature" as such, signifying that part of objective reality which, whatever its mechanical peculiarities, has no spontaneous will to oppose to the individual. This "Nature" is annexed as the scene and the sum of the means for the widest realization of subjective spontaneity. It

becomes the external sign, the symbol, of the inner harmony. Subjective consciousness is placed in the organic center of "Nature", becoming a primal, indivisible, inherent part of the totality of the forces of nature. The individual thus is unified and organically identified with a supreme cosmic spiritual principle. This identity is perceived in moments of great visionary concentration and isolation, such as we find recorded in the works of many religious mystics and of the Romantic or transcendental poets, also called symbolistic. The seeds of this symbolistic philosophy lie imbedded in „Sappho." Grillparzer develops it to its last consequences in „Des Meeres und der Liebe Wellen" and in „Libuſſa." But his intentions undergo great changes. In his first great play he exalts the inner life. In „Des Meeres und der Liebe Wellen" he tries to show both its falseness and inhumanity. In „Libuſſa" he takes a middle position. The inner life in „Libuſſa" appears as spiritually superior and more idealistic and lovable, but unless mitigated by a degree of compromise with "the world," as impracticable.

It has been inferred from the purpose revealed by his later plays, that Grillparzer forsook Romanticism. But a Romantic disposition seems unchangeable. His practice again belied his intentions; his creative shortcomings, his conscious penetration. In the play of Hero and Leander it is only the transcendentalism, the antagonism to life, that is fully realized and expressed. The speeches of the priest at the beginning of the third act are marvels of

fitness and profound realization and the character of the priest is wholly consistent with his words. But in the embodiment of the world the poet fails again. Hero and Leander do not represent the force and impulses of objective reality, but of a onesidedly Romantic conception of it. They are fundamentally akin to Sappho and Phaon.

„Libuſſa" contains the profoundest and richest expression of the substance of Romanticism in German drama. The heroine and her two sisters, Kascha and Tetka, are the daughters of a patriarchal king endowed with mystic powers and deriving his authority from the cosmic laws. The three daughters have an emblem, inherited from their mother, symbolizing the absolute mystical integrity of their individualities. They represent three different aspects of transcendentalism. Kascha utters the philosophy of personification of physical nature, nature animism, which in its final conclusions leads to the various forms of nature magic and superstition. Tetka goes one step farther. She is an absolute spiritualist, denying to nature all objective reality. She is the embodiment of the most extreme form of Romanticism from which originate the various spiritualistic methods of mental healing now in vogue. Libussa is the richest of the three natures. She combines the spiritual egotism of her race with a passionate humanistic impulse. She, like Fouque's Undine, loses her barren absolute individualism in order to acquire a soul through love and service. She meets Primislaus, a son of the soil, shrewd but loyal, stout-

hearted and affectionate, cautious but fearless, firm yet gentle, uneducated but intelligent and far-seeing. Out of this love and final union gradually arise all the issues of the tragic conflict which is an antagonism of fundamental types of personality. Upon her father's death Libussa takes the government upon herself, conducting it upon the old patriarchal principles of trust, mutual good-will, brotherliness. She tries to exclude from her Utopia all strife and egoism by making universal love the highest law. She particularly hates the words "Right" and "Law" and denounces the individual egoism that gave them being. But her dream is soon dissipated. She needs Primislaus. He makes her see the much greater egotism involved in her subjective rule which would substitute her own arbitrary preferences, parading under high sounding names, for the general will fairly and patiently ascertained from the very conflicts which she would put down by force. He believes that a definite and binding declaration of "Rights" is the first basis of justice and order. He thus embodies the spirit of the constitutional liberalism of the Forties in Germany, which revived the political individualism of the eighteenth century. By his ability, fairness, complete lack of egotism, and force, he brings order out of confusion and finally, as a symbol of modern ideals, founds a city. He teaches her that only by meeting fairly all the conflicting egoisms he can harmonize them; that not by imposing a superior will upon the individual forces of society, but by ac-

cepting their combined and reconciled impetus, can an executive make them most available.

This principal conflict is amplified by a number of others, especially that between feminism which is identified with the subjective egotism of Libussa's early reign, and masculine rule; that of the romantic intuitive conception of a mysterious unity of all things, with a rational weighing of facts; that of the barrenness of subjective self-absorption with the fruitfulness of service; that of an abstract transcendentalism with an active humanism; that of privilege of any form with equal rights.

Primislaus conquers, not by force, but through conviction. Libussa submits of her free will in whatever he undertakes. But the ideas that she embodies cannot live under the rule of the New. She passes away under symbolic circumstances which seem to indicate that Grillparzer hoped for an ultimate reconciliation of the two principles in a constitutional monarchy.

The conflict between the inner life and "the world" is exhaustively presented in this play. All the principal religious, political, social, sexual, and individual aspects of the conflict are elaborated in detail and with extraordinary discernment, and stated with an exquisite precision. But only the side of the inner life, the Romantic part, finds an adequate embodiment in Libussa and her people. The side of objective reality does not rise sufficiently and adequately from theoretic intention to embodiment. Primislaus should embody a representative type of objective

character. But he only succeeds in uttering the formulas, the programme, of an objective character. He, like Goethe's later characters, Faust in much of the Second Part, Wilhelm Meister in the „Wanderjahre," is largely a stalking horse for theories. The poet attributed to Primislaus the words that would define, but he could not give him the personality that would impart the proper vital impulse to, an objective conception of conduct. The conception does not achieve the full synthesis of poetry which alone can give it spontaneity. Spontaneity is not the beginning, but the end, the crown, of creative embodiment.

The dramatic weakness of „Libuſſa" is due less to the device of the riddle, trivial and tasteless though it is, than to the lack of dramatic energy inherent in the character of Primislaus. Grillparzer, whose nature failed him in the great crises of his life, who was incapable of potent and sustained passion, could not endow Primislaus with the fibre, the vital energy, required to transform theorizing into dramatic action. Primislaus expresses opposite theories, but he embodies a disposition essentially similar to Phaon or Leander.

The Characters

The primary characteristic of Romanticism is not its very subtle and complacent theory of conduct, which like every theory is merely a manifestation of some force, or lack of force, underneath. Romanticism is fundamentally the negative bent of a sub-

normal weakness of nature turned into a virtue by an overstrained fancy.

Unable to cope with the objective will of reality, called "The World," it prides itself upon withdrawing from it. It constructs an elaborate theory of an absolute will which operates in a moral vacuum of isolation, not realizing that an individual will loses all moral significance, except in collaboration and in conflict with other wills. The Romantic absolute will is not a moral will at all, not a realization, but a passive contemplation of the spontaneous impulses of the imagination.

In setting itself in opposition to the objective will of the World the Romantic will, instead of conquering reality and establishing its own absolute rule, actually denies itself. Its vaunted freedom from the coercion of "The World" becomes complete subjection to the unchecked propensities of its nature. Temperament becomes the Romantic idol and fate, not because it is more potent, but because the substance of a controlling will is absent. Romanticism is a subjective and emotional fatalism.

The characters of Romantic literature become ineffective in action, egotistical, self-absorbed, without initiative or resource, idle dreamers, glorying in their isolation, scornful of majorities, not because the greater number may be wrong but because the exclusiveness of the exceptional seems superior. In suffering or oppression, self-pity takes the place of resolution. The final measure of all things is not that of objective value, which "Life" applies, but the

subjective one of personal intensity of impression. Objective inadequacy of character is not regarded as a defect, but as a mark of distinction, provided it is endowed with the requisite subjective susceptibility. Unworldliness assumes a new and perverted meaning.

The large lapidary characters of Greek and Shakespearean high tragedy give way to inferior types; Tanagra figures take the places of the sculptured deities of the Parthenon, and lovesick swains, of the heroic personages of Elizabethan imagination. Characterization ceases to be virile, massive, essential, and delights in temperamental embroidery and the subtle traceries of secondary motives upon the vague, misty, but limitless margin of sentimental responses and overtones.

Romanticism deceives itself as to the real values of its favorite characters by a subjective glamor with which it surrounds them. Sometimes a certain youthful freshness and seemingly self-sufficient promise, a hot fervor of aspiration, and a winged contempt for all matters of common interest and obligation, pass for common sense as in Penthesilea and Achilles of Kleist's drama, helplessly ridden by a narrow, mad obsession of Temperament-Fate; but far oftener an "interesting" *spirituelle* melancholy distinguished by a superlative temperamental *raffinément* and excitability, an extraordinary imaginative restlessness which takes the place of activity, an intense and responsive sensibility, are relied upon to cover the lack of the more objective values of character

imbedded in the deeper strata of personality. Romantic characterization becomes second-rate. Disparagement of the objective facts of life involves a depreciation of strong and rich natures, endowed with importunate wishes, compelling desires, and enterprising dispositions, in favor of weak natures, the impotence of which marks itself in a false and glib philosophy of "resignation." In Grillparzer this nerveless stay-at-home mediocrity finds its fullest expression in „Der Traum, ein Leben," the mock-contentment and bourgeois bonhomie of which are unbearable:

„Und die Größe iſt gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt ſind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, iſt nicht ſo viel."

It is difficult to find a more complete expression of a smug baseness of spirit which cannot be quickened and is proud of its impotence.

Grillparzer is the master of the minor traits of character. He brought to his art a degree and subtleness of emotional perception, a more than feminine susceptibility, and a finesse and discernment of shades of temperamental response that give his work a glittering brilliance which makes it a well of unending minor surprises, discoveries, and delights. The charm and interest of it consist very largely in the peculiar emotional coruscation of its details which makes a clear definition of their significance impossible. There are always, at every new approach, fresh tints and lights and iridescences that are as

vague and ubiquitous as the flicker of sunlight among the leaves of the woods. But this uncertainty, while it produces a certain degree of refined and sophisticated pleasure, yet in the end confuses the fundamental structural lines and destroys the incisive directness of the principal intention, which are the first needs of the drama. The characters and the structure break down under the accumulation of adornment and qualification; the work becomes over-refined, *précieux*, and weak.

He understood best the minor traits which compose the type of gentle ingénue endowed with a very subtle and responsive temperament. Melitta, Kreusa Erny, are quite satisfactory. In Naukleros, in whom he tried to add virility to ingenuousness he succeeded in accomplishing only a rather noisy bonhomie that is likely to become tiresome. But he yielded to the temptation of his gift occasionally with unfortunate results. Hero's playfulness when she is face to face with the gravest conflict imaginable, is hardly appropriate, however delightful in itself; and Medea's attempts at kittenish gaiety are too piteous for a character that should be formidable. There is an undercurrent of innocent, yet half-conscious coquetry, an over-ready responsiveness, a certain engaging humbleness, in all of his heroines which give them an abiding quality of second-rateness.

He is even less successful with his men. Phaon and Leander are nerveless, unmanly sentimentalists. In Jason, Grillparzer became so involved in the accumulation of minor traits of receptivity and self-

consciousness that he lost his original intention of creating a selfish and hateful, but an aggressive, capable, formidable personality. Jason develops into a weak, cowardly, sneaking wretch who has much more than his share in the theme of the play.

Ottokar in „König Ottokar's Glück und Ende" is his first masculine tragic hero. He is intended to be a mighty conqueror, who like Napoleon and Macbeth or Coriolanus, succumbs to the social forces necessarily evoked by his insolent self-assertion. In the first act the hero, in spite of an exaggerated amount of noise and weak bluster, shows a certain degree of insolent force. But Grillparzer cannot maintain him on that level. The play sinks to the place of an ordinary intrigue play in which Ottokar is the embodiment of piteous and contemptible weakness. Ottokar after the first act is not a fallen conqueror or a usurpator whose ambition has overvaulted itself, but a wretched and friendless bourgeois who has, incalculably, ruined himself by some wanton and outrageous lapses rather than by horrible but magnificent deeds. He is not a kingly outcast like Lear, or Coriolanus, or Macbeth, but a bankrupt pretender. And his counterpart, Rudolph von Habsburg, is, if anything, even less kingly in his smug bourgeois righteousness.

Bancbanus, the hero of „Ein treuer Diener seines Herrn," is his best character. He is the hero of second-rateness, the correct, honorable bureaucrat, without initiative and resources, who by his rigid formalism of constitutional loyalty becomes the cause

of a greater catastrophe than a type of greater force of personality and more first-rate faults could have been. Grillparzer understood this type, the worthy victim of petty mal-adjustments, better than the great hero of large catastrophes. And his sympathy with Bancbanus is so thorough and exhaustive that it wears thin that of his audience. Bancbanus is too insignificant to focus the tragic interest upon himself, and in consequence scatters it futilely among the other characters who suffer at the hands of the Prince only through the incompetence of the principal character.

The other consistent masculine character created by Grillparzer is the priest in „Des Meeres und der Liebe Wellen." He is intimately related to Bancbanus; a formalist, without spontaneous comprehension of life, honorable and immovably obstinate, a character more of typical definition than of spontaneous realization.

In Emperor Rudolph, in „Ein Bruderzwist in Habsburg," who suggests Rustan, the hero of „Der Traum, ein Leben," grown old and honored, the very spirit of mediocrity which regards competence and initiative and a high spirit as an impertinence, is enthroned and makes obstinate and futile demands upon our tragic sympathy.

The Romantic denial of objective reality leads to a one-sided interpretation of every moral question. To the Romantic poet the subjective sense of righteousness is more important than objective right. It is in keeping with this propensity that Grillparzer

takes great pains in making it clear that Hero at no time is conscious of any guilt in violating her solemn vow!

Such a subjectivity must in the end disintegrate the moral fibre of those afflicted with it, as it has done that of every Romantic movement. It leads to moral degeneracy. Grillparzer drew this last consequence in „Die Jüdin von Toledo." The Jewess is a character completely devoid of the moral sense. She is a moral degenerate as is William Lovell, the hero of the first novel of German Romanticism of the nineties.

Sentimental Motivation

Odd as it may seem at first, it is not a mere coincidence that the era of Romanticism is also that of the „Rührstück," the lachrymose domestic melodrama of Kotzebue and Iffland, and their many followers, which has contributed much to the modern naturalistic and sociological theme play. The tear play is the drab substance that remains after the Romantic characters are stripped of their veneer of resplendent fancy. The Romanticists were at least idealistic to the extent of being ashamed of their nucleus of mediocrity, and tried to bury it deep in the costly integuments of their cleverness. The tear play was the abode of inferiority unashamed. It was the untalented sister of the Romantic drama. Inferiority was exalted, and mediocrity became the hero of tragedy.

Admiration and a tragic sense of awe can only

be inspired by unusual force or significance. The pathos of mediocrity is not ennobled, as is the true tragic pathos, by the impulse of admiration; the mere egotism of sympathy is not corrected by the large perspective of an objective ideal. The play of mediocre characters must rely wholly upon its power to arouse pity; it becomes one-sidedly lachrymose.

The origin of the „Rührstück" can be traced to the time of Shakespeare. "*Arden of Feversham*" written in 1592, "*A Yorkshire tragedy*," produced in 1608 and long falsely attributed to Shakespeare — apparently by Grillparzer also, as indicated by his note to „Des Meeres und der Liebe Wellen" quoted below — and some others, first treated of domestic occurrences of the middle or lower classes. This type of play, however, disappeared in the Commonwealth and during the Restoration, but was revived and refined by George Lillo, 1693–1739. One of his plays was a new version of "Arden of Feversham." Lillo was a clever playwright and had great influence on French dramatists, and somewhat later, chiefly through the French, but also directly, upon the Germans.

The one-sided and exaggerated development of the motive of pity in the pathetic play of domestic life, however, was due less to a literary influence than to a peculiar disposition of society which first became dominant in France during the Seventeenth century, following a great enlargement and refinement of human sympathies, but also attended by a great weakening of moral fibre and a demoralization of

the sense of objective moral values. This sentimental softness of fibre found its proper manifestations in the plays of the school of Lillo. But it also modified essentially the spirit and tradition of High Tragedy.

Aristotle, in his "Poetics," the first summary of poetic, and particularly dramatic, theory, demanded that the tragic characters should arouse fear and pity. This was, until Corneille, understood to mean that these qualities should reside together in the same character. Corneille, however, in his three essays on tragedy developed the theory that the requirements of Aristotle might be fulfilled by distributing the qualities of pity and fear among different characters, provided that both emotions were aroused by the action as a whole. This separation was a subtle and effective means to introduce sentimental motivation into high tragedy. The quality of fear fell to the stage-villain or to the external action, while the wholly noble hero monopolized pity. The principal aim of tragedy now was to arouse the sentimental sympathies of the audience with the hero, both directly, by giving him all the attributes that provoke pity, and indirectly, by producing a sentimental partisanship, an antipathy directed against his antagonists. The stage-villain is the inevitable product of sentimental motivation. The great impersonal spirit of the true classic drama which addressed itself to the loftiest sense of the objective realities and values of conduct, now began to give way to a subjective and rhetorical pseudo-classic sentimental-

ism that tried to play on the proneness of softened sensibilities; the tragic structure lost the classic vigor and purity of line and became prolix and lax; the action forfeited its tonic vigor.

Lessing, in his theoretic writings, tried to restore the Aristotelean teaching. But he could not prevail against the bent of his age. He yielded to it to a very considerable extent in his dramas. Even in his maturest work, „Emilia Galotti," the general focus of the different lines of motivation lies chiefly in our sentimental partisan sympathy that makes us take sides with Emilia against her pursuer and opponents, and in our general pity for her rather than in a truly tragic, specific, pity which would move us to see the action of the drama in its proper moral and intellectual relations to the impartial fundamental forces of life. Schiller, who further developed the theories of Lessing, also was opposed theoretically to much of the Pseudo-Classicism of Corneille and his successor, yet, even in theory, in his essay „Über die tragiſche Kunſt, 1792, he interpreted the tragic emotion („tragiſcher Affekt") in a sense very closely approaching „Rührung." His dramas leave no doubt regarding his meaning. The relations between the two queens in „Maria Stuart" serve principally the purpose of arousing the sentimental partisanship of the audience, in a manner essentially analogous to that of „Emilia Galotti."

Such was the more immediate literary heritage of Grillparzer, both in high tragedy and in the plays of ordinary life, which together with the disposition

of his age and environment, the temper of Vienna, gay, subtle, witty, ready, impressionable, very temperamental, exquisitely gracious and spontaneous, but also sober, practical, and steadfast even to obstinacy, formed the inner fibre of his dramatic characters.

The peculiar dramatic significance of the quality of pity in Grillparzer's works reaches its extreme development in „Medea."

„Medea" presents the most complicated conflict of any of his dramas, with the sole exception of „Libuſſa." Even „Ein Bruderzwiſt in Habsburg" is rather simple in its idea in spite of the great complexity of its external action. The tragic complication in „Medea" is three-fold. The conflict of human determination, embodied in Medea and Jason, with the curse of fate, symbolized, somewhat in the manner of the Romantic Fate Drama, in the fleece, and actuating, as greed, Pelias, the uncle of Jason, and King Kreon, is properly and dramatically connected, through the Amphictyonic decree of banishment and Kreon's use of the latter in getting rid of Medea, with the main action of the drama which is the gradual accumulation of motives driving Medea to the catastrophe. The second aspect of the tragic conflict is the general antagonism between the rich simplicity, the urbanity, the even directness and the naïve candor and harmonious self-possession of the highest culture, appearing, though somewhat obscured by certain theatrical trickery borrowed from the conventional ingénue, half coyly coquettish, half impossibly ingenuous, in Kreusa, and to a certain sense

even in the caddish proneness of Jason, on the one hand; and on the other, the impulsiveness, the untamed spontaneity, the baffled complexity, the savage sincerity of barbarism, producing not the balanced single-mindedness of culture, but a sort of blind stampede of maddened emotions, and a dumb helplessness, face to face with the trained resourcefulness and organization of civilization, in Medea and Gora. The traits of character related to this aspect are, or should be, among the most important motives of the tragic deed of Medea. Finally, the conflict is elaborated in the personal relations between Medea and Jason, giving rein to the motives of the woman and wife, loving and in need of love, spurned, insulted, threatened with exile and death, fired by jealousy; of the mother, betrayed, robbed of the presence and even of the affection of her children: all these emotions culminating in a final, sudden, almost superhuman act of horror and crime. It is a grandly conceived and constructed plan, indeed, but the execution is marred by the sentimental method of the motivation.

Euripides, whose tragedy was well known to Grillparzer and inspired his work, consistently pictures Medea as a barbarian, whose fierce impulses, aroused by cruelty and injustice, bring about a savage deed, treacherous and inhuman. He makes very few attempts to arouse our pity. Very little warmth of sympathy is to be derived from a contemplation of his horrible heroine. But while the classic play is thus poor in humane emotions and the intimate

touches of fellow feeling, it is consistent where Grillparzer's play is not. The great fault of the latter is that the deed of Medea cannot be motivated by humane sympathy. A mother slaying her children, after sentimentalizing over them, is simply abhorrent or insane. We may feel sorry for her on reviewing all the misery of her previous situation, but such a feeling is part of the general philanthropic emotions which we feel for any living thing no matter how degraded, and not of the specific and positive spiritual sympathy of tragedy.

The character of Medea and her relations to Jason are calculated to arouse a sentimental sympathy and a hot partisanship in favor of the heroine. The motivation is very similar to that of Schiller's „Maria Stuart." The purpose of it is not merely a large spiritual sympathy with Medea but a sentimental vindication of her, by means, partly of her virtue and piteousness, and partly, of the odiousness of Jason and the king. She is pictured as a beautiful character all of whose impulses, though bewildered, are much more noble and rich and sympathetic than those of her antagonists. She is affectionate, gifted, pathetically sweet and gentle and patient, and alas! a few times she shows unmistakable traits of the kittenish ingénue. She is so intolerably patient and humble amid the insults and taunts of that impossible cad of a husband that the audience, in the end, is less moved by pity for her than absorbed in a hot contempt and hatred of him. Medea is anything but formidable, and she should be formidable above

all, to embody the ideas and motives belonging to her situation. She impresses as inadequate and pitifully second-rate. She arouses nothing of the tragic sense of awed anticipation which mingles pity with a large measure of admiration and dread.

This weakness of the motivation is intensified by the character of Jason. In „Die Argonauten" he is an egoist, but he is heroic. In „Medea" he degenerates into an abject coward and weakling until he has not a trace of moral force left. The process of this deterioration,[1] subtle and interesting as it is in itself, really detracts from the main action, which is the reversion of Medea to savagery, by absorbing too much of our curious and inferior interest. But worse than that, it affects our feeling for Medea in a manner not intended. Grillparzer wanted to intensify our sympathy with Medea by widening the contrast between her and Jason, but in reality he merely succeeded in reducing all our emotions to a lower level. A contrast between two significant characters increases the stature of the greater one; but the mere fact of a continuous intimacy with a cad debases.

Furthermore, admiration sustained solely by judgments of relative moral values lacks the spontaneous energy of a perception of personal force. The latter, the true heroic quality, is dramatically far more fundamental than any traits of character, good or bad. It is more spontaneously interesting and sym-

[1] Which has a striking parallel in Tito in "Romola" by George Eliot.

pathetic. The art of its embodiment has apparently died with Shakespeare. The weaker natures of the later centuries had to rest content with a substitution of formal, appraised values of moral intentions for the substantial generative values of potency. Our feeling for puissant personalities like Macbeth, or Lear, or Hamlet whom sentimentalism would place among the piteous characters, or even Antony, is different in fibre from moral approbation or reproach. The latter rests upon a judgment, incomplete, experimental, and to a considerable extent arbitrary, of moral qualities; the former upon a spontaneous perception of the organic substances and sources of those qualities. The objective problem of the drama of „Medea" was to embody all the motives which in union would inevitably and plausibly lead to a consummation of the deed of Medea. Grillparzer, however, did not meet this, but merely the minor subjective problem of creating a sentimental preoccupation which would blind through a veil of mediocre tears the vision of the audience to the objective insufficiency of the tragedy. Sentimental motivation manipulates the weaknesses of the audience instead of compelling the strength of its spirit. It does not motivate the play but the mental corruptibility of the onlookers!

The sentimentalizing treatment of the relations between Medea and Jason thwarts and nullifies the objective motives proceeding from the other two parts of the action, the curse of the gold and the conflict between barbarism and civilization and thus

destroys the deeper union of the action, and makes the platitudinous serenity of Medea in the last act offensive.

The fundamental fault of sentimental motivation is the ruin of the supreme gift of high tragedy, a passionate and exalted sense of all our imaginative powers held in balance, which the sentimentalist, whether he be Romantic or academic, lacking the spiritual energy that sustains it, mistakes for a stodgy, nerveless, empty mockery, calling it, either in derision or in praise, "classic serenity." The characters of high tragedy in Greece or in Shakespeare's England never were serene. The serenity is merely a misinterpretation which mistakes the great and poised imaginative sanity of the perspective in which the action as a whole is placed, for a characteristic of the hero. The quality of tragedy rests in a large and intense imaginative vision which sees the action of the drama, no matter how immediately poignant and pathetic, in its ultimately just proportions and relations to the whole of moral existence. This heroic vision induces the state of sympathetic and spiritual exaltation with which a tragedy should leave us, called by Aristotle, in one of his most wooden moments, "catharsis," or purging.

The Fate Drama

Romantic subjectivity also developed the so-called Fate Drama which flourished in the second decade of the nineteenth century in Germany. This

peculiar type of drama grew out of a romantically sensational treatment of the pathetic play of middle class life. The first play which introduced this form of drama was Zacharias Werner's „Der Vierundzwanzigste Februar," which is a re-arrangement of "Fatal Curiosity," generally regarded as Lillo's best play. Lillo who also wrote a sentimental play, "*Oedipus*", upon the subject of the very drama of the Classic Stage by which the German Fate Drama often tried to justify itself, used "Fate" as part of the dramatic machinery of "Fatal Curiosity."

The relations between the sentimental and the Fate Play are not accidental but inherent. If sentimental pity is the principal object of characterization and action, success must be the greater the more helpless the hero, the more hopelessly overwhelming and crushing the opposing forces are. Fate becomes the symbol of the means most fitted to achieve sentimental pity. The German Fate Dramatists extended their subjectivity to the treatment of this Fate. Eliminating its objective elements, they were free to use whatever emotional effects might be produced in an inflamed fancy by a sensational use of hereditary curses, mysterious supernatural forces, fateful powers of retribution adhering to the instrument of a crime, robbers, mysterious vaults, deep forest scenes, thunder and lightning, unconscious incest, and any form or method of morbid suggestion or superstition.

Grillparzer was under the influence of this sensational drama when he wrote the „Ahnfrau," his first

drama. It is likely that some of the most sensational touches in the drama are due to the revising hand of his friend Schreyvogel, yet the character and method of the type pervade the entire structure of it. However, one, and the most interesting part of the action, is distinctly characteristic of Grillparzer's genius at its best. The curse attached to the dagger and the apparition are merely the external symbols of one of the subtlest and most consistent chains of motivation found in Grillparzer's work. It is not the curse and the dagger that are responsible for the catastrophe, but the fact that Bertha has inherited the fatal disposition of her ancestress which had given rise to the original tragedy. She, also, is too susceptible, too responsive to the passion of her lover; she, also, glows too hotly with his flame, and she also lapses too readily into surrender. Bertha's conduct and disposition are a consistent dramatic duplication of the essential motives of the original tragedy. The sensational apparatus unfortunately rather obscures than sets forth this legitimate dramatic treatment of the fundamental actuating force of temperament.

Love

„Die Ahnfrau" foreshadows, one might almost say, fundamentally fixes, Grillparzer's treatment of love in all his later dramas. It has been said that he reveals his greatest skill in the portrayal of the beginning of love. From Bertha of „Die Ahnfrau," however, throughout almost all his greater plays, his

subject is not so much the beginning of love, as of the lapsing of women, by the subtlest gradations imaginable, into surrender. His knowledge of love is interesting but very limited. He does not show the active part of the awakening of love, the vital impulse, the aggressive energy, the passionate, desperate, inner conflicts, the tragic force, of love. His women are pitifully, never tragically, in love. Nor are his men great lovers. Leander is not a man in love; he is a spoiled boy crying for the object of a sudden hysterical appetite. Phaon is merely a lover of comedy. Primislaus has the speech but not the impetus of the masterful type of man. He is rather a prig of commonsense.

Nor has Grillparzer ever realized the moral power of a sustained love, the vital impetus that springs from the united conduct of man and woman, whether good or bad. His love themes all have a certain touch of comedy, a tinge of light intrigue, a certain atmosphere of gallant adventure, and of over-indulged appetites, that are incompatible with great tragedy. Occasionally an impulse offends by a particular comedy savor of frivolity, as Leander's last speech in Act III in which he appears, not as the absorbed and ingenuous lover, but rather as an irresponsible seducer, who finds himself at last, breathless and shaking with a frenzy of desire, at his goal.

Kleist alone of the Romantic poets knows passion grandly. Grillparzer realizes only an inflamed and transient excitability. He is an exquisite, subtle and fastidious voluptuary. Where Kleist is the high

priest, Grillparzer is an extremely expert connoisseur. He is more interesting than great, more subtle than substantial, more sophisticated than rich, more sentimental than tragic.

Art and Objective Reality

The permanent value of poetry, as of any expression of the human spirit, is measured by its relations to the enduring realities of life. It will live through successive periods of history and become classic only if it is essentially in agreement with the impulses of temperament, forces of character, and standards of conduct, which are at the basis of the organic and historical process which we call Life; if it moves with the main current of general human experience, and shares in the quality of the common vital energy.

The Romantic philosophy of all ages, and particularly of the latter part of the eighteenth and again of the nineteenth centuries, seeks truth, not in the objective realities of life, but in the subjective consciousness of them. It regards them, not as the substance and embodiment, but as a veil, a blotting curtain, a hostile disguise, of truth. It declines to find the latter through a sincere, devoted, passionate endeavor to master as many of the objective facts of existence as possible, but, on the contrary, tries to reject them, flees from them, pretends to scorn them, as obstacles in the way to absolute truth. The only existence it would accord them is that of a symbolic semblance of the Absolute. Thus the ob-

jective facts become the mere shadows of the ultimate reality of romantic dreaming, and life, a mirror fight. Romanticism is symbolism. The process of attaining the "Absolute Truth" involves a progressive narrowing of experience, loss of vital energy, and disintegration of character, all of which are fed and sustained by objective reality. In its extreme conclusion the Romantic philosophy, by denying the objective qualities of life, leads to a denial of life itself. Its Absolute, whether it is called life, or truth, or god, being beyond the bourne of objective reality, is literally placed where there is nothing. In other words, the assumption of an absolute spiritual truth, abiding beyond objective reality, and to be attained only by transcending the latter, implies a condition of being without qualities or content, and is merely a formalistic euphemism for death.

The deepest weakness of Grillparzer's work lies in its organic Romanticism. His convictions are not rooted in life. Theoretically he strove to do justice to reality. But the poet who attributed to Primislaus, his supreme embodiment of the executive, masterful, and objective type of man, the statement:

„Das Schwerſte dieſer Welt iſt der Entſchluß,"

which is a typically Romantic corruption of Goethe's objective, „Das erſte iſt die That" of „Fauſt," had not even a true theoretic insight into objective reality. The "Will to Live" in his works is verbal only. It lacks the substance of action.

The division between his deliberate and his spontaneous intentions which rends the innermost texture of his being, is the tragedy, but also part of the richest interest, in Grillparzer's poetic career. He also had two souls within him, but his nature, lacking the force and initiative of Faust-Goethe, forever held the two in an impotent balance. The two antagonists within him never grappled in the final decisive struggle which takes place in great natures. The result was that neither part of him reached its full development, but each constantly hampered and harassed the other until his productive activity ended at an exceptionally early time.

Grillparzer, as he himself knew, does not rank among the supremely great, the poets of the ages. He did not formulate or embody the fundamental problems of conduct and active conflicts of character and passion. He did not grasp the substantial forces of reality. His work lacks most of the objective qualities of permanence. The interest and value of it lie in his rare and exquisite sensibilities, in the subtle and alert subjectivity of his perceptions and ideas. He has adapted the dramatic form to the characteristic requirements of Romantic subjectivity more fully and consistently than any German, and perhaps than any modern, dramatist has done. It is as the typical and most complete dramatist of Romanticism that he holds an important part in modern literature.

The Dramatic Structure of Grillparzer's Plays

Grillparzer, in the external forms of dramatic structure, follows the tradition of Lessing and Schiller. He is on the whole in agreement with Schiller regarding the use of blank verse, the division of the action into five acts, with the climax toward the end of the third. The first act is that of exposition of characters and ideas. All the various initial forces and impulses should unite toward the end of the act in giving a definite direction and greatly enhanced energy to the action. The event of this union which has been named by Freytag rather unfortunately the "*initial impulse*" is in reality not one impulse supervening upon a static exposition, but the culmination of all the impulses of the initial action. From this *Joining of the Conflict*, as it might better be called, the action proceeds, growing in intensity and amplitude until the climax or breaking point. The climax designates the moment when the tragic conflict is irrevocably decided in a certain direction; when one side in the antagonism of moral forces has swept away opposition. Henceforward the dramatist and his audience are confronted chiefly with the consequences, the inevitable moral and physical results of the disaster, which are dramatically consummated in the catastrophe and spiritually realized in the catharsis. The "suspense" of this latter part which is no more truly a "descending action," as the formalistic theory of the drama of Freytag describes it, than is the widespreading ruin of a flood after a mighty river breaks

its dam, does not depend so much on clever external devices of retardation, cunningly inserted glimpses of false hope, "moments of final suspense," as Freytag calls them in his *Technique of the Drama*, but on the richness, the grandeur, the elevation, and the profound necessity, of the consequences.

Grillparzer on the whole follows Schiller and Lessing in a rather conservative treatment of the unities of time and place.

Yet, with all these points of agreement, there is a substantial difference between Grillparzer and his predecessors. It is not so much a difference in the external pattern of the structure, as in the texture of it. The structural units, the dramatic elements, out of the combinations of which the organic structure of Schiller's dramas is compacted, do not exist in Grillparzer's drama. These units may be called *The Dramatic Facts*. The dramatic facts of Schiller's and Lessing's dramas are to a very considerable extent identical with the facts of the external happenings. One can, on the whole, give the "fable," the objective substance, of a drama of Schiller, by stating the gist of the events. This is also true of Lessing. But it is useless in the Romantic dramatists, especially in Kleist and Grillparzer. The external events in Kleist's „Penthesilea," or in any of Grillparzer's dramas, are only subordinate parts of the essential dramatic facts. A recital of the mere story of „Medea," or even of „König Ottokars Glück und Ende," or of „Des Meeres und der Liebe Wellen," would give not merely a meagre, but a totally

perverted picture of the dramatic action. A fundamental dramatic fact in Grillparzer is not an external event at all, but a process in the subjective emotional attitudes both of the dramatic characters and of the audience. In the former it is their manner of spontaneous emotional and temperamental response to the external happenings, and in the audience, its sympathetic response, pity, and sentimental partizanship. The exclusively subjective transformation of all experience which is a necessary result of Romanticism, thus reaches consistently down to the fundamental units of dramatic structure. The units of the prevailingly rationalistic dramas of Schiller and Lessing tend to become too external and mechanical; on the other hand, those of the Romantic writers, too subjective and temperamental. The former slight the spontaneous responses and reactions of temperament, the latter the deliberate judgments of objective fact, and both equally fail in a full realization of character which rests in a proper balance of both. Goethe in most of his dramas wavered between the two, as the extreme rationalism of "Iphigenie" and the exaggerated, though marvelously sensitive subjectivity of "Tasso" show. The only dramatist of the modern world who has full mastery of character in all its aspects is Shakespeare.

The History of „Des Meeres und der Liebe Wellen"

The purpose of writing a drama upon the subject of Hero and Leander was probably suggested to

Grillparzer in 1819, during his so-called classical period, by an opera given at Vienna. A draft of act I was completed in 1821, the year of his infatuation with Charlotte von Paumgartten. Kathi Fröhlich soon displaced Charlotte. The work was interrupted, possibly on account of the breach with Charlotte. But it is more likely that the appearance of a play by Büssel upon the same subject, an inferior production, in 1822, made him fear that there was no opportunity for another play at that time. In 1829 he turned again to the fragment, but had at first great difficulty in entering into the spirit of it. On February 18, 1829, he wrote (Laube, p. 76) „Vergebens! Die Gemütslage Heros, die mir so deutlich war, ist mir nun verschlossen." On the next day, however, he was more successful (Laube, ibid). Two years later, on February 18, 1831, we find the following entry in his Journal (Grillparzer-Jahrbuch 3, 171): „Nach dem Frühstück versuchte ich, mich in den vierten Akt von Hero und Leander hineinzudenken." At this time Grillparzer was acquainted with Marie Daffinger, who is characterized as „dämonisch," the young and beautiful wife of a well-known painter. She was nicknamed „das Kind" among her friends. Grillparzer calls her „wunderschön." He was not in love with her, however, if we are to judge from his own statements regarding her. He writes upon one occasion that she rather bored him. She is by some supposed to have inspired him in the writing of the drama. But since the manner of her influence is entirely unspecified nothing is gained by dwelling upon

it. There is, on the other hand, direct evidence, in a note contained in the Ms. of a preliminary draft of the play, of Charlotte's relation to the play. It reads: „Im dritten Akt zu gebrauchen (evidently toward the end when Hero kisses Leander), wie damals Charlotte, als sie den ganzen Abend wortkarger und kälter gewesen als sonst, beim Weggehen, in der Haustür das Licht auf den Boden setzte und sagte: ‚ich muß mir die Arme freimachen, um dich zu küssen.'" The tragedy was finished early in 1831. The first production took place on April 3, 1831. Grillparzer has recorded the impression the play made upon the public and himself, in a remarkably objective entry in his Journal, under April 20, 1831. After arousing much interest in the first three acts, it failed toward the end. Grillparzer acknowledged that his own judgment on the whole coincided with that of the public. Alois Flir's account,[1] dated Vienna, April 17, 1831, is very interesting because it contains the clearest contemporary statement of the essential weakness of the action:

. . . „Es wurde nicht am besten gespielt und gefiel somit auch nicht sonderlich, so daß das dritte Mal das Theater schon völlig leer war. Mir gefällt die Tragödie, so sehr sie im ganzen äußerst schön ist, im ganzen doch nicht völlig, weil ich etwas darin vermisse, das eben wesentlich ist, jenen schaudervoll tiefen tragischen Ernst, der durch alle Gestalten und Handlungen, auch durch die scheinbar freudigsten, wehen muß und das Äußere *großartig* macht."

Twenty years later, in 1851, Laube, manager of the Burgtheater, revived the drama with great skill.[2]

[1] From „Grillparzer Gespräche", etc., Vol. 3.
[2] See the account in Laube, l. c., pp. 77–80.

It has remained in the repertoire of the Austrian stage until the present. Outside of Austria, however, it has never gained a foothold.

The original title of the drama was „Hero und Leander." Grillparzer justifies the longer and somewhat fantastic title thus: „Dieſer Titel ſollte im voraus auf die romantiſche oder vielmehr menſchlich allgemeine Behandlung der alten Fabel hindeuten." The identification of a "romantic" with a "universally human" treatment of the subject of love points to the peculiar division in the mind of the poet which has been discussed in the chapters on his art and on this drama.

The title is as a rule criticized. Laube calls it "affected," but accepts the poet's implied intention of writing in a modern manner and for a modern German audience rather than of making an attempt at an archaeological and unpoetic reproduction of supposedly Greek customs and characters.

The Theme of Hero and Leander in Literature before and since Grillparzer

The earliest known, and also the most beautiful ancient literary treatment of the theme of Hero and Leander is that of Musäus, a late Greek poet who lived about A.D. 500. In his epic poem he tells of Leander meeting Hero, the young and beautiful celibate priestess of the temple of Aphrodite Urania, at a festival of the goddess, in Abydos. They love each other and he swims across the Hellespont to visit her in her tower by the sea. The meetings con-

tinue until one night the lamp which has guided him to a safe landing place, is extinguished during a storm and Leander is drowned. Hero finds the body and leaps into the sea.

Later poets of many times and races have rung the changes upon the substance of this epic of Musäus. Ovid, in his Epistles, makes it the subject of a frivolous correspondence. During modern times the legend spread all over Europe, to Holland, England, Germany, Italy, Spain. It was treated in tragedy, amatory romance, travesty. It became one of the favorite themes of popular ballads, and is known in many variations in German folk song. Even Hans Sachs used it to hammer out a morality of „Die unglückhafft Lieb Leandri und Frau Ehron." In England, Marlowe turned the story into a romance of passionate dalliance. Marlowe's work, left a fragment, was dully completed by Chapman. Nash travestied the subject in an extravagant and tasteless manner.

The most important modern German version before Grillparzer, is Schiller's ballad, „Hero und Leander," based upon the poem of Musäus.

Among the tragedies upon this theme was one by Lope de Vega, important among Grillparzer's literary masters. It has been lost, however.

Several operas upon the subject have disappeared. One of them was played in Vienna at the time Grillparzer began the first draft of his tragedy.

In 1822 appeared: „Hero und Leandros." Ein Trauerspiel in fünf Akten. Von Aloys Joseph Büssel. Hamburg und Würzburg. This play, dull and unpoetic as

it was, probably was the principal cause of the interruption of Grillparzer's work upon the subject.

The only English dramatic version of the story since Grillparzer's is *"Hero and Leander". A Poetic Tragedy in five Acts. By Martin Schütze*, 1908. *Henry Holt and Co.* The American drama is not dependent upon Grillparzer's work.

An Interpretation of „Des Meeres und der Liebe Wellen"

Hero, a young girl characterized by a mixture of sensuousness and affection, spiritual aloofness and sensuality, dreaminess and sobriety, prone responsiveness and obstinacy, takes a solemn vow of celibacy as priestess of Aphrodite Urania, goddess of spiritual love. During the ceremony she observes two young men, one, Leander, dreamy, passive, morbidly susceptible, the other, Naukleros, vigorous, frank, objective, who takes life as he finds it. Hero and Leander fall hopelessly in love at first sight. Naukleros brings about a brief interview between the two, at the end of which Hero has gone far in avowing her interest in Leander. The latter, bidden by the priest of the temple to leave the grounds, swims at night across the Hellespont, visiting Hero. She gradually yields to his pleas, withholding nothing. Leander remains with her in the tower. During all this action Hero is never conscious of any duty assumed in her vow or any moral conflict whatever. She does not seem to remember that she has taken the vow.

As Leander leaves her tower at early dawn, he is seen by a temple guard. The priest of the temple, a fanatical, severe, but honorable man, faithful to his creed of asceticism, gradually, through many steps of suspicion and doubt, learns the truth. He prepares to thwart the lovers, hoping that he may yet be able to save Hero, by having the coast patrolled and protected by nets, and by fatiguing Hero through a succession of tedious tasks. Hero falls asleep after lighting her lamp which is to guide Leander by a safe passage to the temple. The priest extinguishes the light and Leander is drowned. On the following morning Hero finds the body of Leander and after a dirge of extraordinary beauty dies upon his body.

The tragic conflict of the drama lies between an ideal of pantheistic asceticism and the natural impulses of life, embodied in the antagonism of the religious duty of celibacy of Hero and her love for Leander. The priest and Leander are the two principal agencies of this conflict. Neither of them, however, experiences it within him. The other characters represent minor forces on one or the other side of the antagonism, the greater number of them, Hero's mother, Naukleros, and Janthe, being upon the side of life, the temple guard, and in an indirect way, Hero's father, supporting the priest.

Hero, however, while she is the embodiment of this conflict, is not intended to be conscious of it. She is, according to Grillparzer's own interpretation, instinctively to follow the bidding of the natural law

of life, with no clear sense of any guilt, or any anticipation of danger or punishment. „Nie," so runs his note to a preliminary draft, „soll Hero darauf ein besonderes Gewicht legen, daß jenes Verhältnis verboten, oder vielmehr strafbar sei. Es ist mehr ihr Inneres, das sich früher nicht zur Liebe hinneigte und das nicht ohne Widerstreben nachgibt, als daß sie ein Äußeres fürchtete. Die Gefahr dieser Liebe wird nur aus dem Munde der Nebenpersonen klar. Im vierten Akte ist daher keine Spur von Ängstlichkeit in Heros Wesen, obschon es ihr ziemlich nahe liegt, daß man Verdacht geschöpft habe. Sie ist schon wieder ins Gleichgewicht des Gefühls gekommen, aber eines neuen, des Gefühls als Weib. Zwar im Gleichgewichte, aber doch höchst gesteigert, sensuell, all das Dämonische, die ganze Welt Vergessende, Taub und Blinde, was die Weiber befällt, wenn eine wahre Liebe eine Beziehung auf die Sinne bekommen hat. Dasselbe, was dem Weibe in der Tragödie von Yorkshire eine so furchtbar Wahrheit gibt, nur unendlich gemildert durch Heros Charakter. Ihre Gedanken sind nur auf das neu erwachte Gefühl und dessen Gegenstand gerichtet. Keine Furcht mehr vor Entdeckung, für Namen, Ruf. Der Priester läßt ihr seinen Verdacht nur allzu deutlich merken; sie bemerkt ihn nicht. Man spricht von einem Sturme, sie zündet doch die Lampe an.

Grillparzer prejudges the moral significance of the subjective conflict, by implying in his words: "forbidden, *or rather punishable*," that her duty lacks a substantial moral validity. In accordance with his intention he describes Hero in the same note as characterized by „einem durchgehenden Zug von Heiter-

keit, unbefangen, verſtändig, gefaßt;" to which he adds later, „träumeriſch, ſenſuell."

Hero appears as an innocent girl, an ingénue, helplessly caught and ground up between two fateful forces of which she is never conscious. The question arises whether a great moral conflict can find an adequate embodiment in such a character. One might say, as the modern naturalists would hold, that through her very inadequacy amidst these awful antagonisms her character becomes all the more tragic.

In proposing an answer it is more important to uncover a common basis of judgment than to urge an agreement upon a final conclusion. The former is objective and capable of substantiation, the latter, largely a matter of subjective opinions and preferences.

Whatever of tragedy there is in Hero's helplessness is really not in her character, but in the circumstances in which she is placed. Anyone, similarly situated, would arouse essentially the same emotions that she does. It is only through specific and positive traits of character asserting themselves in a situation of conflict that the pathos of the situation is extended to the personality involved in it. The problem transforms itself therefore into the more specific question, whether Hero shows any such traits. Grillparzer's own interpretation is a negation. She is not to realize the conflict; but is to yield with merely a certain degree of instinctive resurgence („Widerſtreben"). Her development

throughout the action is purely one of temperament and impulses. Character, moral force of any kind, play no part in it. Her progress consists entirely in abandoning, not under the guidance of reason or by succumbing in a moral struggle, but through passive delinquency, one conviction, one duty, one safeguard, one defence, after another. As regards her moral significance, she becomes lighter with every scene. With each new phase in her progress she loses, as it were, a certain amount of ethical specific gravity. It requires great levity to dismiss without a struggle, or even a thought, forever from one's mind a solemn and sacred vow, no matter how great the provocation. Hero's proneness, that mothlike dazzled flying at the flame, offends our sympathies. Furthermore, and this is the more important objective result, it impoverishes the action of the play. If instead of this lapsing into the complete abandonment of a bridal dream, she had actively realized to the fullest extent the fearful significance of the conflict, the dramatic action would have been more full and potent, whatever our preferences as to moral values.

There is a certain resemblance between Hero's ingenuousness and that of Juliet in Shakespeare's tragedy. Both experience and abandon themselves without a struggle to the bliss of first love. But the essential difference between the two characters lies in the fact that the conflict of Juliet is between love and obedience to a misused parental authority and to the purely external demands of a family feud of no intrinsic moral dignity. Juliet's impulsiveness

is an inherent part of the tragic idea of the play, which is characterized by impulsiveness and hot-blooded passion throughout. In Hero, such a ready surrender becomes proneness because the tragic conflict is a fundamentally moral one. Juliet's naiveté proclaims the most sacred natural right of youth, Hero's can merely plead for pity. Juliet's girlishness is an objective part of the action while that of Hero is, dramatically, merely a subjective part of the emotional attitude of the audience toward the action. Grillparzer divested Hero's character of its moral significance to make a sentimental appeal to an easy and inferior pity. The pathos of the play is not tragic but sentimental. Much of the charm of Hero, her youthful severity in the beginning scenes suddenly turning into a gentle feminine understanding and sympathy; the moments of her playfulness; her sudden and surprising initiative in the third act, in the words: „Komm morgen denn," and many other traits have more of the quality of comedy than of tragedy. Nothing could be more exquisitely delightful than the manner of Hero's gradual yielding in the third act, if she were not the embodiment of a tragic moral conflict, but merely a girl following the rightful, natural impulse of youth through serious but not tragic obstacles to a final, triumphant and splendid consummation.

What Hero lacks in heröic stature, however, and in the severe first-rate qualities of character, she gains in the peculiar charms and intimacies of second-rate natures; in the minor attributes of an exquisite sub-

tleness of moods, of temperamental mobility and responsiveness, of extraordinary receptivity to the aesthetic influences of her environment and a disposition profoundly consistent and yet full of variety and spontaneity. Grillparzer is unequalled in the subtle and refined understanding with which he depicts the fluctuations and progressions of moods; their spontaneous accelerations and pauses, divagations, resumptions, and refluxes; all the magic movements of a musical temperament. One of the most delightful examples of this gift is found in Hero's monologue in ll. 1004–1061. Out of her preoccupation with Leander which asserts itself as soon as she is left to herself, there arises her sense of loneliness. This grows into a warm affectionate longing for companionship, then for a protecting and loving presence. Longing is intensified to a voluptuous desire which breaks in regret. Thence her mood reverts to desolation, and after a short period of passionate confusion, in l. 1053, she finds a moment of quiet in an impulse of resignation.

This monologue is a very interesting and consistent little play of moods in itself, intrinsically dramatic, though without external action. In revealing the nature of Grillparzer's motivation as chiefly temperamental, devoid of the deeper moral motives of character, it embodies the essential shortcomings and endowments of Grillparzer's genius.

The motive force in Grillparzer's dramas, is on the whole identical with the natural fluctuations of temperament. This is true particularly of this

drama, and the deeper meaning of the title of the play lies in the symbolic parallelism of the fateful, irresistible, unfathomable, and irresponsible movements of the waves of the sea and of temperament. This symbolic parallelism resembles, incidentally, that of chemical affinities with their kindred of passion, in Goethe's „Wahlverwandtschaften."

The action of the drama is, in accordance with the miniature character of Grillparzer's work, minute and infinitely subtle. Hero's yielding to Leander is accomplished in three courses of minute progression, which, since they are the most specific characteristic of Grillparzer's art, will be analyzed in detail.

The first course begins with the word „Krank," uttered by Naukleros, l. 743. Hero seems neutral. In l. 748_2, in „aus deinen Augen," Naukleros indicates the nature of Leander's ailment. She is indignant, l. 750. In her next speech, l. 761_2, she is somewhat gentle and sympathetic; in l. 766 she yields a little more by explaining at length; in l. 775 she arrives at pitying Leander; in l. 778 she would do what she can to help him; in l. 783_2 her refusal to sit down beside him is no longer an undivided impulse but prompted by mere propriety. In l. 785 she surrenders even that safeguard, sitting and bidding Leander do likewise. In l. 789 she goes a step further by telling him that on the previous day she would have been free (the indicative in the condition intensifying her meaning), and by speaking of "us," i.e., the people of the temple, as "deprived" of love. Then as Leander at last bursts out she calls him,

l. 800, „ſo ſchön, ſo jugendlich, ſo gut," addressing her refusal not to Leander, but with an exquisite sensitiveness to Naukleros; in l. 806_2–813 she admits that she, too, will have difficulty in forgetting what has occurred and invites him to return at the anniversary of the festival. Leander kneels. She no longer denies him but calls his attention to the coming of the priest. In l. 819_2, to support his pretext of his presence she takes her first disingenuous step, resorting to the subterfuge of giving him water, and in l. 821_2, in „Sieh nur, ein fränker Mann," she utters a deliberate lie! This is the emphatic culmination of the long subtle series of increasing concessions. We know even now that she is lost, because we know that she has no firmness. There is not a suggestion of a conflict. She is not conscious of a moral duty but merely of an increasing inability to resist, of a growing moral disability.

The second stage in her surrender occurs in ll. 1082_2–1157_3. In l. 1084_2 her sympathy shakes the remnant of her resistance, and now begins the most exquisitely subtle and sensitive progression found in any of Grillparzer's work, or perhaps in any German drama. Her sympathy rises to anxiety, in ll. 1084_2–6; thence to admiration, ll. 1090–1; after that to a familiar concern for his personal comfort. Then, ll. 1088–1101, there is a momentary pause, filled by Leander's account of the growth and execution of his purpose to swim the Hellespont. Her yielding begins again, step by subtle step. Little happens, outwardly, yet there is not a static moment in the scene. In l.

1125 she harks back to an earlier phase of her surrender. In ll. 1130–1 she repeats, with slight changes, ll. 789–90. But the tone in the later passage is more pleading and self-committing. She now apologizes for her apparent cruelty; in l. 1125, she states and explains, whereas in the earlier passage, ll. 786–90, she used the imperative; „ich ſagt' es dir ja ſchon," l. 1127, sounds much more lenient than: „Ich ſagt' es ſchon und wiederhol' es nun," in l. 786; „ja" in l. 1127 is intimate and mitigating; in the earlier passage she addresses him by „ihr," in this it is „du"; „gattenlos," in 788, has become „liebeleer."

In her next speech she yields a little more. This is merely indicated by certain intimacies of expression, as „fühlſt du wohl," l. 1141; „den geliebten Jüngling" with its undisguised reference to themselves; „das kann nicht ſein mit Hero." This impersonal form implies a yielding which „mir" would not have done because in using it she creates the impression as if she were uttering not her own but his considerations, thereby affectionately subordinating her judgment to his! „Mir" in l. 1146_2 is intensifying by implying her self-committal. The spontaneous flow of the action is now interrupted by the sound of the footsteps of the temple guard, an external event that accelerates the crisis, which, however, is now inevitable under any circumstances. There is one moment of a passionate recoil in Hero, in her „Beträtſt du mein Gemach," l. 1151_2. Her indignation soon gives way to a solicitude exceeding that of Leander for his safety, in ll. 1154–1157. After a

brief interruption caused by the temple guard who is dramatically the bearer of another tragic threat, the action proceeds to its inevitable culmination, which is the climax of the drama. Hero's foredoomed contest beginning with „Boten," in l. 1211_2, by gradual and subtle steps ends in her assumption of the initiative, in the most startling, delightful, but untragic: „Komm morgen denn," in l. 1230_2. These words call for an affectionate smile, but they do not bear, as they should at the climax of the tragic action, an intimation of the awful forces evoked by the sweet levity of Hero. From now on the action advances rapidly to the consummation of her surrender.

Other similar progressions are found in the suspicion of the priest; see note to l. 1282; in the suspicion of Naukleros; see note to l. 1608; l. 1610_2; Hero's anxiety in act V; see note to l. 1854.

The other characters require hardly any discussion. Grillparzer himself interpreted Leander's character thus: „Leander, unentwickelte Dumpfheit, schüchtern. Er ist kleiner und schwächer, oder unbeholfener als Naukleros; braun, dieser blond." The passivity and sentimental self-absorption of Leander are the most retarding and relaxing factors in the action of the play. He is not interesting because he is helpless, leaning forever upon Naukleros. It is difficult to believe that he would swim the Hellespont and that he could have conquered Hero so readily.

The priest is a consistent character; a fanatic, but not a villain. He does his duty as he understands

it. For the details of his character, and for the other characters, see the notes.

The weakest act is the fourth. Grillparzer had to meet the problem of spanning the gap between early morning and late evening. He tried to do it by conveying to the audience a sense of the complete absorption of Hero in her dreamy bridal longings, and of her fatigue, craftily increased by the priest through a series of tedious and long errands; and by finally causing her to fall asleep and neglect to keep her lamp lighted. The unfortunate result is, however, that the tedium felt by the heroine is communicated to the audience. The principal fault of the act, and especially of the third scene, is its undramatic character. There should have been a struggle. No matter how fatigued Hero is and how excusable her sleepiness, it is impossible not to feel disappointed and wearied by her supineness at the time when she ought to know that her lover's life is in her hands. Her drowsy incompetence may be pathetic, but the pity we feel with this helpless child is strongly mingled with contempt. Our pity may weep a ready tear, but it lacks the energy to open the deep wells of the true tragic emotion.

There is a remarkable unity in the limitations of the drama. The characters, their motives, and the tragic conflict are all made of the same stuff. They lack equally the moral fibre and significance necessary in tragedy, and they unite organically in a varied and subtle interplay of temperamental fluctuations. The drama is one of the signal utterances of the

Romantic spirit of the nineteenth and of the beginning of the twentieth centuries, which has lost the great classic sense of the objective foundations of character in the multifarious subtleties and meretricious glitter of unbridled temperament.

The Blank Verse of „Des Meeres und der Liebe Wellen"

Grillparzer followed in his blank verse on the whole the tradition of Goethe. His verse is very simple and regular. The verse stress as a rule coincides with the word stress. In words of three syllables with the principal stress on the first and a secondary stress on the last, inflexional, syllable, the latter receives a full metrical stress, as „Niedriges," l. 51; „Höherem," l. 76.

Displaced stress is comparatively rare. It occurs most commonly in the first foot of the line. See for instance ll. 366, 401, 408. Mark the rhetorical effect displacement of the stress would have in the first foot of l. 392. It also often occurs immediately after the pause, for instance ll. 450, 464, 495. The last displacement is very effective by emphasizing the antithesis between „gibst" and „nimm."

Good examples of suspended stress occur in ll. 644–645$_1$:

„Nach dir hin schauend"; and
„Ein, zwei, drei kurze" . . .

The caesura or pause can occur in any part of modern blank verse. Its proper place is not deter-

mined by any absolute rule but solely by the effect of a pause upon the rhythmical whole of which it is a part. When this whole covers more than one line we speak of enjambement, or run-on lines. Enjambement, used indiscriminately, disintegrates blank verse into prose. If it is used too little, on the other hand, blank verse becomes declamatory, or lyrical, and loses the flexibility and the energy and dynamic quality that distinguish good dramatic verse.

The German classical poets, especially Goethe, in „Iphigenie" and „Tasso," never fully mastered the dramatic significance of run-on lines. The peculiar static quality of Goethe's blank verse is largely due to the identity of his rhetorical with his metrical line. Grillparzer on the whole disliked run-on lines, though he used them much more than Goethe. He criticized the totally indiscriminate use of them in Lessing's „Nathan der Weise." Lessing's verse is structurally essentially prose.

A slight natural pause almost always coincides with the slurring of the lines in Grillparzer. Violent cases like: „tret ich" — „hin," in ll. 281–2 are very rare.

Grillparzer's blank verse is on the whole formally the most interesting in the German drama. It is more flexible, various, and flowing than that of Goethe, and richer and finer in texture than that of Schiller.

The faults of his verse, partly caused by a certain tendency of his diction toward prose, owing to an effort to be too explicit, and partly by an imperfect ear, are

an occasional lack of euphony which rarely, however, becomes actual cacophony. The following lines show some of the worst faults.

l. 89: „Und doch kann ich nicht anders, hör' ich dies" (too staccato).

l. 154: „Mein Weſen ſich hintangibt" (unpoetic and harsh).

l. 177: „Lockt's dich nun nicht, zurück es zu gewinnen" (harsh).

Similarly l. 344: „Halt du und ſetz' es ab, wenn's jene kränkt."

One of the worst lines is l. 430: „Auch über euch wacht ſorglich, eben heut'," on account of its many gutturals in conjunction with peculiarly heavy and thick vowels.

Elision is used frequently, as in ll. 786–7.

Sometimes the lines are incomplete, having less than four stresses, sometimes they have six stresses, being Alexandrines, as ll. 413, 739, and others. A peculiar case in which the second half of one line forms an Alexandrine with the first half of the next, occurs in:

. . . „Mein ſtarkes, wackeres Mädchen.
So wieder du mein Kind", ll. 2034_2–5.

Other details are discussed in the notes.

BIBLIOGRAPHY

The most important authentic records of Grillparzer's life and work are:

Grillparzer's Autobiography, in Vol. 19, of Sämtliche Werke, ed. by August Sauer, Stuttgart, Cotta.

His various Studien on Philosophy, Religion, History, Politics, Aesthetics, Language, General Literature, German Literature, the Spanish Theatre, and on his own works, in Vols. 14–18 of S. W.

His Journals and Aphorisms in Vols. 15, 19, 20, S. W.

Grillparzers Briefe und Tagebücher. Hg. von Carl Glossy und August Sauer. Stuttgart und Berlin, Cotta.

Grillparzers Gespräche etc. Ges. u. hrg. von August Sauer. Wien, 1905 (Schriften des Lit. Vereins in Wien).

Aug. von Littrow-Bischoff. Aus dem persönlichen Verkehr mit Fr. Grillparzer, Wien, '73. Rosner.
(Contains fine characterizations.)

Ad. Foglar. Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben. Aus Unterredungen. Stuttgart. 2 ed. '91. Göscher.
(Records of conversations on literary and dramatic subjects. Slight, but authentic.)

Books on Grillparzer's life and work:

H. Laube. Fr. Grillparzers Lebensgeschichte, Stuttgart, '84. Cotta.
(The most important source and interpretation after the autobiography.)

Ehrhard, Auguste. Le Théatre en Autriche. Fr. Grillparzer. Paris, 1900. Société française d'imprimérie.
German Version: Ehrhard, Auguste. Franz Grillparzer,

sein Leben und seine Werke. Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. 2. Aufl. München, 1910.
(A delightful and thorough work in which a very careful attempt is made to systematize Grillparzer's detached theoretical sayings.)

Friedman, Sigismund. Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. Übersetzt von Ludwig Weber. Leipzig, 1900. H. Seemann, Nachf.
(Good and stimulating interpretations of the dramas.)
Among the many stories of Grillparzer's life are works by *E. Kuh*, *E. Lange*, *Adam Müller-Guttenbrunn*, *Alfred Klaar*, *Adolph Fäulhammer*, *Hans Sittenberger*, *Albert Zipper*, any one of which is satisfactory. I have found *Zipper's* little book (Dr. Albert Zipper, Franz Grillparzer. Leipzig, Reklam. Vol. 9 of Dichter Biographien) useful for ready reference.

Literary interpretations:

Volkelt, J. Grillparzer als Dichter des Tragischen. L. 88 Beck. Nördlingen.
(Somewhat abstract, but thoughtful and suggestive.)

Strich, Fr. Franz Grillparzers Aesthetik (Munckers Forschungen zur neueren Literatur) Berlin, 1905. Duncker.

The only extensive translations from Grillparzer are contained in the painstaking work of:

Pollak, Gustav. Franz Grillparzer and the Austrian Drama. New York. Dodd Mead & Co., 1907.

For „Des Meeres und der Liebe Wellen" particularly:

M. H. Jellinek. Die Sage von Hero und Leander. Berlin. Speyer und Peters, '90.

Schwering, Julius. Grillparzers hellenische Trauerspiele. Schöningh. Paderborn, 1891.

See also B u l t h a u p t, Dramaturgie. Vol. 3.

Des Meeres und der Liebe Wellen

Trauerspiel in fünf Aufzügen

Personen

Hero.
Der Oberpriester, ihr Oheim.
Leander.
Naukleros.
Janthe.
Der Hüter des Tempels.
Heros Eltern.
Diener. Fischer. Volk.

Erster Aufzug

Vorhof im Tempel der Aphrodite zu Seſtos. Den Mittelgrund bilden Säulen mit weiten Zwiſchenräumen, das Periſtyl bezeichnend. Im Hintergrunde der Tempel, zu dem mehrere Stufen emporführen. Nach vorne, rechts, die Statue Amors, links Hymenäus' Bildſäule. Früher Morgen.

Hero, ein Körbchen mit Blumen im Arme haltend, tritt aus dem Tempel und ſteigt die Stufen herab.

Hero

Nun, ſo weit wär's getan! Geſchmückt der Tempel;
Mit Myrt' und Roſen iſt er rings beſtreut
Und harret auf das kommende, das Feſt.

Und ich bin dieſes Feſtes Gegenſtand!
Mir wird vergönnt, die unbemerkten Tage,
Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel,
Dem Dienſt der hohen Himmliſchen zu weihn,
Die einzelnen, die, Wieſenblümchen gleich,
Der Fuß des Wanderers zertritt und knickt,
Zum Kranz gewunden um der Göttin Haupt,
Zu weihen und verklären; ſie und mich.

Wie bin ich glücklich, daß nun heut der Tag,
Und daß der Tag ſo ſchön, ſo ſtill, ſo lieblich!
Kein Wölkchen trübt das blaue Firmament,
Und Phöbus blickt, dem hellen Meer entſtiegen,
Schon über jene Zinnen ſegnend her.

Schaust du mich schon als eine von den Euren?
Ward es dir kund, daß jene muntre Hero,
Die du wohl spielen sahst an Tempels Stufen,
Daß sie, ergreifend ihrer Ahnen Recht,
Die Priester gaben von Urväterzeit
Dem hehren Heiligtum — daß sie's ergreifend
Das schöne Vorrecht, Priesterin nun selbst;
Und heute, heut, an diesem, diesem Tage.
Auf jenen Stufen wird das Volk sie sehn,
Den Himmlischen der Opfer Gaben spendend,
Von jeder Lippe ringt sich Jubel los,
Und in dem Glanz, der Göttin dargebracht,
Strahlt auf der Priestrin Haupt —
Allein, wie nur?
Beginn' ich mit Versäumen meinen Dienst?
Hier sind noch Kränze, Blumen hab' ich noch,
Und jene Bilder stehen ungeschmückt.

Hier, Hymenäus, der die Menschen bindet,
Nimm diesen Kranz von einer, die gern frei.
Die Seelen tauschest du? Ei, gute Götter!
Ich will die meine nur für mich behalten,
Wer weiß, ob eine andre mir so nütz?

Dir, Amor, sei der zweite meiner Kränze!
Bist du der Göttin Sohn und ich ihr Kind,
Sind wir verwandt; und redliche Geschwister
Beschädigen sich nicht und halten Ruh'.
So sei's mit uns, und ehren will ich dich,
Wie man verehrt, was man auch nicht erkennt.

Nun noch die Blumen auf den Estrich. — Doch

Wie liegt nur das Geräte rings am Boden?
Der Sprengkrug und der Wedel, Bast und Binden.
Saumsel'ge Dienerinnen dieses Hauses,
Euch stand es zu. Übt so ihr eure Pflicht?
Lieg immer denn und gib ein kundbar Zeugnis! —
Und doch, es martert mein erglühend Auge.
Fort, Niedriges! und laß mich nicht dich schaun!
(Sich mit Zurechtstellen beschäftigend.)
Dort kommt der Schwarm, von lautem Spiel erhitzt,
Nunmehr zu thun, was ohne sie vollendet.

Janthe und mehrere Dienerinnen kommen.

Janthe

Ei, schöne Hero, schon so früh beschäftigt?

Hero

So früh, weil's andre nicht, wenn's noch so spät.
(Die Dienerinnen stellen das übrige zurecht.)

Janthe

Ei seht! sie tadelt uns, weil wir die Kanne,
Das wenige Gerät nicht weggeschafft.

Hero

Viel oder wenig, du hast's nicht gethan.

Janthe

Wir waren früh am Werk und sprengten, fegten;
Da kam die Lust, im Grünen uns zu jagen.

Hero

Drauf gingt ihr hin und — nun, beim hohen Himmel,

Als du den leichten Fuß erhobst und senktest,
Kam dir der Vorhof deiner Göttin nicht,
Dein unvollendet Werk dir nicht vors Auge?
Genug, ich fass' euch nicht. Wir wollen schweigen.

Janthe

Weil du so grämlich bist und einsam schmollst,
Beneidest du dem Frohen jede Lust.

Hero

Ich bin nicht grämlich; froher leicht als ihr;
Und oft hab' ich zur Abendzeit beklagt,
Wo Spiel vergönnt, daß ihr des Spielens müde;
Doch nehm' ich nicht dem Ernste seine Lust,
Indem ich mit des Scherzes Lust sie menge.

Janthe

Verzeih, wir sind gemeines, niedres Volk,
Du freilich, aus der Priester Stamm entsprossen —

Hero

Du sagst es.

Janthe

Und zu Höherem bestimmt —

Hero

Mit Stolz entgegn' ich: Ja!

Janthe

Ganz andre Freuden,
Erhabnere Genüsse sind für dich.

Hero

Du weißt, ich kann nicht spotten. Spotte nur!

Janthe

Und doch, gingst du mit uns und sahst die beiden,
Die fremden Jünglinge am Gittertor —

Hero

Nun schweig!

Janthe

Was gilt's? Du blinzeltest wohl selber
Ein wenig durch die Stäbe.

Hero

Schweige! sag' ich.
Ich habe deiner Torheit Raum gegeben,
Leichtfertigem verschließt sich dieses Ohr.
Sprich nicht und reg dich nicht! denn, bei den Göttern!
Dem Priester, meinem Oheim, sag' ich's an,
Und er bestraft dich, wie du's wohl verdienst.
Ich bin mir gram, daß mich der Zorn bemeistert,
Und doch kann ich nicht anders, hör' ich dies.
Du sollst nicht reden, sag' ich! Nicht ein Wort!

Der Priester, von dem Tempelhüter begleitet, ist von der rechten Seite her aufgetreten.

Hero
(ihm entgegen).

O, wohl mir, daß du kommst, mein edler Ohm!
Dein Kind war im Begriff, zu zürnen, heut,
Am Morgen dieses feierlichen Tags,
Der sie auf immer — o, verzeih, mein Ohm!

Priester

Was aber war der heißen Regung Grund?

Hero

Die argen Worte dieser Leichtgesinnten,
Der freche Hohn, der, was er selbst nicht achtet,
So gern als unwert aller Achtung malte.
O, daß die Weisheit halb so eifrig wäre
Nach Schülern und Bekehrten, als der Spott!

Priester

Und welche war's, die, vor den andern kühn,
Die Sitte unsres Hauses so verletzt?

Hero
(nach einer Pause).

Genau besehn, will ich sie dir nicht nennen,
Ob ihr die Rüge gleich gar wohl verdient.
Schilt sie nur alle, Herr, und heiß sie gehn;
Die Schuld'ge nimmt sich selbst wohl ihren Teil.
(Zum Tempelhüter.)
Du aber sieh zum äußern Gittertor,
Damit nicht Fremde —

Priester

Hätte denn —?

Hero

Ich bitte.

Priester

geh! — Und ihr! Und meidet zu begegnen
m Zorne, der sein Recht und seine Mittel kennt.
er Tempelhüter nach der linken, die Mädchen nach der rechten Seite ab.)

Hero

Nun ist mir leicht! Ich könnte sie bedauern,
Wenn ihre Torheit an sich selber zehrte,
Nicht um Genossen würb' und Billigung.

Priester

So sehr mich freut, daß du den Schwarm vermeidest
Und aus der Menge nicht die Freundin wählst,
So sehr befremdet mich, ja, ich beklag' es,
Daß dich zu keiner unter deinesgleichen
Des Herzens Zug, ein still Bedürfnis führte.
Ein einsam Leben harrt der Priesterin,
Zu zweien trägt und wirkt sich's noch so leicht.

Hero

Ich kann nicht finden, daß Gesellschaft fördert:
Was einem obliegt, muß man selber tun.
Dann, nennst du einsam einer Priestrin Leben?
Wann war es einsam hier im Tempel je?
Vom frühen Morgen drängt die laute Menge,
Aus Ost und Westen strömt herbei das Volk,
Von Weihgeschenken und von Opfergaben,
Von Festeszügen, fremden Beterscharen
War nimmer dieses Hauses Schwelle leer.
Dann fehlt's ja nicht an mancherlei zu tun:
Der Wasserkrug, der Opferherd, die Kränze,
Und Säul' und Sockel, Estrich und Altar
Zu reinigen, zu schmücken, zu bewahren.
Wo bliebe da zum Schwätzen wohl die Zeit,
Zum Kosen mit der Freundin, wie du meinst?

Priester

Du hast mich nicht gefaßt.

Hero

Wohl denn, es sei!
Was man nicht faßt, erregt auch kein Verlangen.
Laß mich, so wie ich bin, ich bin es gern.

Priester

Doch kommt die Zeit und ändert Wunsch und Neigung.

Hero

Man klagt ja täglich, daß der Unverständ'ge
Beharrt und bleibt, man tadl' ihn, wie man will;
Weshalb nun den Verständ'gen unverständ'ger
Und unbeständ'ger glauben als den Tor?
Ich weiß ja, was ich will und was wir wählten,
Wenn wählen heißen kann, wo keine Wahl.
Vielmehr ein glücklich Ungefähr hat mich,
Nur halb bewußt, an diesen Ort gebracht,
Wo — wie der Mensch, der müd am Sommerabend,
Vom Ufer steigt ins weiche Wellenbad
Und, von dem lauen Strome rings umfangen,
In gleicher Wärme seine Glieder breitet,
So, daß er, prüfend, kaum vermag zu sagen:
Hier fühl' ich mich, und hier fühl' ich ein Fremdes, —
Mein Wesen sich hintangibt und besitzt.
Aus langer Kindheit träumerischem Staunen
Bin hier ich zum Bewußtsein erst erwacht.
Im Tempel, an der Göttin Fußgestelle,
Ward mir ein Dasein erst, ein Ziel, ein Zweck.

Wer, wenn er mühsam nur das Land gewonnen,
Sehnt sich ins Meer zurück, wo's wüst und schwindelnd?
Ja, diese Bilder, diese Säulengänge,
Sie sind ein Äußeres mir nicht, ein Totes;
Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen,
Getrennt von ihnen, wär' ich tot wie sie.

Priester

Nur hüte dich, daß so beschränktes Streben
Ein Billiger nicht möge selbstisch nennen.
Es hält der Mensch mit Recht von seinem Wesen
Jegliche Störung fern; allein sein Leben,
Ablehnend alles andre, nur auf sich,
Des eignen Sinns Bewahrung zu beschränken,
Scheint widrig, unerlaubt, ja ungeheuer,
Und doch auch wieder eng und schwach und klein.
Du weißt, es war seit undenkbaren Zeiten
Begnadet von den Göttern unser Stamm
Mit Priesterehren, Zeichen und Orakeln,
Zu sprechen liebten sie durch unsern Mund:
Lockt's dich nun nicht, zurück es zu gewinnen,
Das schöne Vorrecht; dir zum höchsten Ruhm
Und allem Volk zum segensreichen Frommen?
Ich riet dir oft in still verborgner Nacht
Zu nahen unsrer Göttin Heiligtum
Und dort zu lauschen auf die leisen Stimmen,
Mit denen wohl das Überird'sche spricht.

Hero

Verschiednes geben Götter an verschiedne;
Mich haben sie zur Seh'rin nicht bestimmt.

Auch ist die Nacht, zu ruhn, der Tag, zu wirken;
Ich kann mich freuen nur am Strahl des Lichts.

Priester

Vor allem sollte heut —

Hero

Ich war ja dort,
Noch eh die Sonne kam, in unserm Tempel,
Und setzte mich bei meiner Göttin Thron
Und sann; doch keine Stimme kam von oben.
Da griff ich zu den Blumen, die du siehst,
Und wand ihr Kränze, meiner hohen Herrin:
Erst ihr, dann jenen beiden Himmlischen
Und war vergnügt.

Priester

Und dachtest —?

Hero

An mein Werk.

Priester

An andres nicht?

Hero

Was sonst?

Priester

An deine Eltern.

Hero

Was nützt es auch? Sie denken nicht an mich.

Priester

Sie denken dein und sehnen sich nach dir.

Hero

Ich weiß das anders, doch du glaubst es nicht.
War ihnen ich doch immer eine Last,
Und fort und fort ging Sturm in ihrem Hause.
Mein Vater wollte, was kein andres wollte,
Und drängte mich und zürnte ohne Grund.
Die Mutter duldete und schwieg.
Mein Bruder — von den Menschen all, die leben,
Bin ich nur einem gram — es ist mein Bruder.
Als älterer, und weil ich nur ein Weib,
Ersah er mich zum Spielwerk seiner Launen;
Doch hielt ich gut und grollte still und tief.

Priester

So zürnst du deinen Eltern?

Hero

Zürnen? O!
Vergaß ich sie, geschah's, um sie zu lieben.
Auch ist mein Wesen umgekehrt und eben,
Seit mich die Göttin nahm in ihren Schutz.

Priester

Wenn sie nun kämen?

Hero

Ach, sie werden's nicht.

Priester

Dich heim zu holen?

Hero

Mich? Von hier? Vergebens.

Priester

Die Mutter mit dem Bräut'gam an der Hand.

Hero

(zum Gehen gewendet).

Du scherzest, Herr, und ich, ich scherzte nicht.

Priester

Bleib nur! auch ist es Scherz. Doch deine Eltern
Sind hier.

Hero

Nein. Hier?

Priester

Seit gestern abends.

Hero

O!

Und du verhehltest mir's!

Priester

Sie wollten's selbst,
Die Weihe nicht zu stören dieser Nacht,
Die dir ein Morgen ist für viele Tage.
Doch bist du stark und mögen sie denn nahn.
Sieh dort den Kommenden. Er wandelt — steht —
Holt tiefen Atem — nähert sich.

Hero

Mein Vater?

Priester

Er selber, ja.

Hero

Und ist der Mann so alt?

Priester

Die Frau an seiner Seite —

Hero

Mutter! Mutter!

Priester

Erbleichst du? Eilst den Lieben nicht entgegen
In froher Hast?

Hero

O, laß mich sie betrachten!
Hab' ich sie doch so lange nicht gesehn.

Heros Eltern kommen.

Vater

Mein Kind! Hero, mein Kind!

Hero
(auf ihre Mutter zueilend).

O meine Mutter!

Vater

Sieh nur, wir kommen her, den weiten Weg —
Mein Atem wird schon kurz — so fern vom Hause,
Als Zeugen deines götternahen Glücks,
Zu schauen, wie du in der Ahnen Spur
Antrittst das Recht, um das sie uns beneiden,
Die andern alle ringsumher im Land,
Wie um das Amt, mit dem seit manchem Jahr
Bekleidet das Vertraun mich unsrer Stadt,

Und das — die böse Brust! — Was wollt' ich sagen? —
Nun, eben deshalb kamen wir hierher! —
Ei, guten Morgen, Bruder!

Hero

Meine Mutter!

Vater

Sie auch! Auch sie! Ob kränkelnd schon und schwach,
Es duldete sie nicht im leeren Hause;
Teilnehmen wollte sie an deinem Glück.
Der Wagen faßt wohl zwei, so kam sie mit,
Erfreuten Sinns. Und wer, wenn noch so stumpf,
Erfreute sich an seinem Kinde nicht,
Wenn es einhergeht auf der Hoheit Spuren?
Wer horchte da auf kleinlich dunkle Zweifel?
Auf — was weiß ich? Nu, wie gesagt, erfreut.

Hero

Allein, sie spricht nicht.

Vater

Nicht? Frag sie: warum?
Sie spricht wohl sonst, wenn's auch nicht an der Zeit
Im Haus, den langen Tag. Frag sie: warum?
Und wieder ist's auch besser, spricht sie nicht;
Wer Förderliches nicht vermag zu sagen,
Tut klüger, schweigt er völlig. Bruder, nicht?

Hero

O, guter Ohm, heiß deinen Bruder schweigen,
Daß meine Mutter rede.

Priester

Bruder, laß sie!

Vater

So sprich! Allein —

Hero

Nicht so! Nach ihrem Herzen.
Wie's ihr gefällt.

Mutter
(halblaut).

Mein gutes Kind!

Hero

Hörst du? Sie sprach. O, süßer, süßer Klang!
So lange nicht gehört! O, meine Mutter!

Priester
(in den Hintergrund tretend, zu einem Diener).

Komm hier!

Vater

Nun weint sie gar! Daß doch! —
Was schaffst du, Bruder?
(Er geht nach rückwärts, die Hand dem gleichfalls dort stehenden Tempelhüter auf die Schulter legend.)
Ah, du mein Ehrenmann! Was schafft ihr da?

Priester

Ein Ringeltauber flog in diesen Busch,
Wohl gar zu Nest. Das darf nicht sein. He, Sklave!
Durchforsche du das Laub und nimm es aus!

Vater

Wie nur? Warum?

Priester

So will's des Tempels Übung.

Vater

Doch jene —

Priester

Laß sie nur!

Vater

Sie reden.

Priester

Laß sie.

Hero

(mit ihrer Mutter im Vordergrunde rechts).

Nun aber, Mutter, hemme deine Tränen!
Vielmehr sag deutlich, was du fühlst und denkst.
Ich höre dich und folge leicht und gern;
Denn nicht mehr jenes wilde Mädchen bin ich,
Das du gekannt in deines Gatten Hause:
Die Göttin hat das Herz mir umgewandelt,
Und ruhig kann ich denken nun und schaun.
Auch —

Mutter

Kind!

Hero

Was ist?

Mutter

Sie sehn nach uns.

Hero

Ei, immer!
Im Tempel hier hat auch die Frau ein Recht,

Und die Gekränkten haben freie Sprache.
Doch ängstet dich ihr Aug, wohlan, so tret' ich
Hin zwischen dich und sie. Kein Blick erreicht dich.
Nun aber sag, ob ich dich recht erriet:
Nicht gleichen Sinns mit deinem Gatten kamst du,
Und wäre dir der freie Wunsch gewährt,
Du führtest gar die Tochter mit dir heim
Aus ihres Glückes sturmbeschützter Ruh
In deiner dunkeln Sorgen niedre Hütte?
Ist's also? Ist es wahr? Sprich nein, o Mutter!

Mutter

Kind, ich bin alt und bin allein.

Hero

Allein?
Dir ist dein Gatte ja! zwar er —! Ein reiches Haus,
Sind Dienerinnen, die dein sorglich warten.
Dann — gute Götter! — so vergaß ich denn
Das Beste bis zuletzt! Dir ist mein Bruder;
Der bringt die Braut ins Haus und dehnt sich breit
Und gibt dir Enkel mit der Väter Namen.

Mutter

Dein Bruder, Kind —

Vater

(im Hintergrunde zum Sklaven).

Greif herzhaft immer zu!

Mutter

Dein Bruder, Kind, ist nicht mehr unter uns.

Hero

Wie? Nicht?

Mutter

Nach manchem herben Leid,
Den Eltern doppelt schwer, verließ er uns,
Verließ die Braut, die sein in Tränen dachte,
Und zog dahin mit gleichgesinnten Männern
Auf kühne Wagnis in entferntes Land.
Zu Schiff, zu Roß? Wer weiß? wer kann es wissen?

Hero

So ist er nicht mehr da? Nun doppelt gerne
Kehrt' ich mit dir nach Haus, seit kund mir solches!
Doch ist nicht er, sind da noch hundert andre
Von gleichem Sinn und störrisch wildem Wesen;
Das ehrne Band der Roheit um die Stirn,
Je minder denkend, um so heft'ger wollend;
Gewohnt, zu greifen mit der starren Hand
Ins stille Reich geordneter Gedanken,
Wo die Entschlüsse keimen, wachsen, reifen
Am milden Strahl des gottentsprungnen Lichts,
Hinein zu greifen da und zu zerstören,
Hier zu entwurzeln, dort zu treiben, fördern
Mit blindem Sinn und ungeschlachter Hand.
Und unter solchen wünschest du dein Kind?
Vielleicht wohl gar —?

Mutter

Was soll ich dir's verhehlen!
Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand.

Hero

Das darfst du sagen ohne zu erröten?

Wie? und mußt hüten jenes Mannes Blick,
Des Herren, deines Gatten? darfst nicht reden,
Mußt schweigen, flüstern, ob du gleich im Recht?
Ob du die Weisre gleich, stillwaltend Beßre?
Und wagst, zu sprechen mir ein solches Wort?

Vater
(im Hintergrunde).

Die Mutter flattert auf!

Mutter

O wehe, weh!
Sie haben mir mein frommes Kind entwendet,
Ihr Herz geraubt mit selbstisch eitlen Lehren,
Daß, meiner nicht mehr denkend, harten Sinns,
Sie achtlos hört der Nahverwandten Worte!

Hero
(von ihr wegtretend).

Ich aber will mit heiterm Sinne wandeln
Hier an der Göttin Altar, meiner Frau;
Das Rechte tun, nicht, weil man mir's befahl,
Nein, weil es recht, weil ich es so erkannt;
Und niemand soll mir's rauben und entziehn —
(mit starker Betonung).
Wahrhaftig!

Der Sklave
(der im Hintergrunde, auf einem Schemel stehend, den Busch durchsucht, strauchelnd).

Ah!

Hero
(umschauend).

Was ist?

Mutter

So siehst du nicht?

Unschuldig fromme Vögel stören sie
Und nehmen aus ihr Nest. So reißen sie
Das Kind auch von der Mutter, Herz von Herzen,
Und haben des ihr Spiel. O, weh mir, weh!

Hero

Du zitterst, du bist bleich.

Mutter

O, seh' ich doch
Mein eignes Los.

Priester

(zu dem Diener, der das Nest in ein Körbchen gelegt, auf dem oben die brütende Taube sichtbar ist).

Geh nur und trag es fort.

(Der Diener geht.)

Hero

Halt du und setz es ab, wenn's jene kränkt.
Gib, sag' ich!

(Sie hat dem Diener das Körbchen abgenommen.)

Armes Tier, was zitterst du?
Sieh, Mutter, es ist heil.

(Die Taube streichelnd.)

Bist du erschrocken?

(Sie setzt sich auf den Stufen der Bildsäule links im Vorgrunde nieder, das Körbchen in den Händen, indem sie bald durch Emporheben die Taube zum Fortfliegen anlockt, bald betrachtend und untersuchend sich mit ihr beschäftigt.)

Priester

(zum Diener).

Was ist? Befahl ich nicht —?

(Der Diener weist entschuldigend auf Hero.)

Priester

(zu ihr tretend).

Bist du so neu im Dienst,
Daß du nicht weißt, was Brauches hier und Sitte?

Mutter
(rechts im Vorgrunde stehend).

Mein Herz vergeht! O jammervoller Anblick!

Priester
(zu ihr hinübersprechend).

Nun also denn zu dir! Schwachmütig Weib,
Was kamst du her, zu stören diese Stunde?
Und staunst ob dem, was du doch längst gewußt,
Der heil'gen Ordnung dieses Götterhauses?
Kein Vogel baut beim Tempel hier sein Nest,
Nicht girren ungestraft im Hain die Tauben;
Die Rebe kriecht um Ulmen nicht hinan,
All, was sich paart, bleibt ferne diesem Hause,
Und jene dort fügt heut sich gleichem Los.

Hero
(die Taube streichelnd).

Du armes Tier, wie streiten sie um uns!

Priester

Scheint dir das schwer, und zitterst du darob?
Was willst du? soll sie heim? Komm hier und nimm sie!
Was braucht die Göttin dein und deines Kinds?
Nicht ehrt man hier die ird'sche Aphrodite,
Die Mensch an Menschen knüpft wie Tier an Tier,
Die Himmlische, dem Meeresschaum entstiegen,
Einend den Sinn, allein die Sinne nicht,
Der Eintracht alles Wesens hohe Mutter,
Geschlechtlos, weil sie selber das Geschlecht,
Und himmlisch, weil sie stammt vom Himmel oben.
Was braucht die Göttin dein und deines Kinds?

Geh hin und bette sie in Niedrigkeit,
In der du selbst, dir selbst zur Qual, dich abmühst;
Sie sei die Magd des Knechtes, der sie freit,
Statt hier auf lichter Bahn, nach eignem Ziel,
Die Einz'ge sie des dürftigen Geschlechts,
Ein Selbst zu sein, ein Wesen, eine Welt.
Allein, du willst es, sie ist frei, hier nimm sie!
Bist du die Mutter doch. Du, Hero, folge!
Die Torheit ruft: folg ihr als Mensch, als Weib.

Hero
(aufstehend, zur Taube).

Da gilt es denn zu reden, kleines Ding!
(Das Körbchen dem Diener gebend.)
Du nimm's und trag es hin und gib' ihm Freiheit,
Die Freiheit, wie das Tier sie kennt und wünscht.
(Diener ab.)
Du aber, Ohm, schilt meine Mutter nicht,
Denn fromm ist ihre Meinung, und sie liebt mich.
Uns andre laß nur schweigen, Stille, Gute!
Hat er doch recht und tat nur, was ihm Pflicht.
Ich soll mit dir? Bleib du bei mir! O, Mutter,
Wenn dich die Deinen quälen, komm zu mir.
Hier ist kein Krieg, hier schlägt man keine Wunden,
Die Göttin grollet nicht, und dieser Tempel
Sieht immerdar mich an mit gleichem Blick.
Kennst du das Glück des stillen Selbstbesitzes?
Du hast es nie gekannt; drum sei nicht neidisch.
Nein, frohen Mutes folge mir zum Fest.
Heut, stolz im Siegerschritt, und kommt der Morgen,
Einförmig still, den Wasserkrug zur Hand,
Beschäftigt, wie bisher, an den Altären,

Und fort so, Tag um Tag. Willst du, so komm!
Sieh nur, sonst trag' ich dich, denn ich bin stark.
Allein, sie weicht. — Sie lächelt. — Siehst du, Ohm?
(Halblaut.)
Gib nur das Zeichen nun!
Du aber folge,
Die Zeit verrinnt, man rüstet schon das Fest.
(Im Gehen, tändelnd.)
Und siehst du erst den Schmuck, die reichen Kleider,
Und was man all mir Herrliches bereitet,
Du sollst wohl selbst —
(ein paar Schritte voraus und dann zurückkehrend).
Und eile mir ein wenig!
(Beide nach der rechten Seite ab.)

Vater

Nun, Bruder, aber rasch —

Priester

Rasch? und warum?
Was lange dauern soll, sei lang erwogen;
Wüßt' ich sie schwach, noch jetzt entließ' ich sie.

Vater

Allein, bedenk —!

Priester

Zugleich bedenk' ich wirklich,
Daß heilsam feste Nötigung der Abschluß
Von jedem irdisch wanken, wirren Tun.
Du wähltest ewig unter Möglichkeiten,
Wär' nicht die Wirklichkeit als Grenzstein hingesetzt.
Die freie Wahl ist schwacher Toren Spielzeug;

Der Tücht'ge sieht in jedem Soll ein Muß,
Und Zwang, als erste Pflicht, ist ihm die Wahrheit.
(Zu den Dienern gewendet.)
Das Fest beginnt.

Naukleros Stimme
(hinter der Szene).
Hierher, nur hier, Leander!

Priester
Was ist?

Tempelhüter
Zwei Fremdlinge, des langen Harrens müde,
Sie bahnen selbst durch Büsche sich den Weg. —
Kehrt ihr zurück? — Dieselben sind es, Herr,
Die heute morgens schon am Gittertor —
Auch dort von rückwärts wächst des Volkes Drang,
Das murrend nur erträgt die Zögerung.

Priester
Weis jene dort zurück.
(Der Tempelhüter nach der linken Seite ab.)
Ihr andern öffnet
(zu mehreren Dienern, die nach und nach vom Hintergrunde her aufgetreten sind)
Die äußern Pforten nach dem Weg zur Stadt.
(Zu seinem Bruder.)
Gönn nur indes ein Wort des Danks den Göttern,
Die Nachruhm dir in deinem Kind erweckt.
(Der Alte steht an seinem Stabe gegen den Tempel geneigt.)
Laßt ein das Volk und haltet Ordnung, hört ihr?
Daß Rohheit nicht die schöne Feier störe.
Auch über euch wacht sorglich, eben heut;
Die Lust hat ihren Tag, so wie die Sonne,
Doch auch wie jene einen Abend: Reue.

Tempelhüter
(hinter der Szene).

Nein, sag' ich, nein!

Naukleros
(ebenso).

So hört doch, lieber Herr!

Priester

Tut eure Pflicht, du Bruder aber komm!
(Beide nach der rechten Seite ab.)

Der Tempelhüter
(auftretend).

Hier steh' ich, hier! Und wagst du's, kühner Knabe,
Und setzest über mich hin deinen Fuß?

Naukleros
(der gleichfalls sichtbar geworden ist).

Nicht über Euch, doch, seht Ihr, neben Euch.
Und also bin ich hier. Leander, komm!

Leander tritt auf.

Tempelhüter

O Jugendübermut! Ward euch nicht kund —?

Naukleros

Nichts ward uns kund, denn Fremde sind wir, Herr,
Und kommen von Abydos' naher Küste
Nach Sestos her, um euer Fest zu schaun.

Tempelhüter

Doch lehrt man Sittsamkeit nicht auch bei euch?

Naukleros

Wohl lehrt man sie, zugleich mit andern Sprüchen,
Als: „Sei nicht blöd, sonst kehrst du hungrig heim."

Tempelhüter

Ich aber —

Naukleros

Seht, indes Ihr hier Euch abmüht
Um uns, die zwei, strömt dort das Volk in Haufen.

Tempelhüter

Zurück da! Hört ihr wohl?

(Er wendet sich nach dem Hintergrunde und ordnet das Volk, das von der linken Seite, nahe den Stufen des Tempels, hereindringt.)

Naukleros
(zu Leander).

Was zerrst du mich?
Wir sind nun einmal da. Wer wagt, gewinnt.
Hier ist der beste Platz. Fest auf den Sockel
Setz' ich den Fuß; laß sehn, wer mich vertreibt.
Und sieh mir nur nach all der Herrlichkeit!
Das Gotteshäuslein dort, das Tor, die Säulen,
So was erblickst du nimmermehr daheim.
Schau, einen Altar setzt man in die Mitte,
Wohl um zu opfern drauf. Doch, wonach schaust du?
Blickt er zu Boden nicht? Nun bei den Göttern!
Befällt er hier dich auch, der alte Trübsinn?
Ich aber sage dir —

(Das Volk hat sich nach und nach, der linken Seite entlang, geordnet bis dahin, wo die beiden Freunde stehen.)

Naukleros
(umschauend).

Nu, guter Freund,
Ihr drängt gar scharf.
(Zu Leander.)
Hörst du? ich sage dir,

Weißt du nicht heute abend klein und groß
Mir zu erzählen, was sich hier begab,
Und trinkst nicht einen großen Becher Wein
Lautjubelnd drauf, sind wir geschiedne Leute.
Denn all der düstre Sinn — Allein, sieh dort!
Die beiden Mädchen! Schau, es sind dieselben,
Die heute früh wir sahn am Gittertor.
Sie blinzeln her. Gefällt dir eine? Sprich!

Janthe und eine zweite Dienerin haben einen tragbaren Altar gebracht und stellen ihn rechts im Vorgrunde vor die Bildsäule Amors nieder.

Janthe
(während des Zurechtstellens ihrer Gefährtin zuflüsternd).

Dort sind sie. Rechts der Blonde, Größere.
Der Braune scheint betrübt. Was fehlt ihm nur?

Naukleros

Absichtlich zögern sie. Hui, welch ein Blick!

Der Tempelhüter
(nach vorn kommend, zu den Mädchen).

Ei ja, und nun auch ihr! Das findet sich.
(Die Mädchen gehen. Zu den Jünglingen.)
Ihr scheint mir rasch zu allem, was verwehrt.

Naukleros

Je, wie's nun kommt. Wer zweifelt, der verliert.
(Man hat einen zweiten Altar gebracht, der links vor Hymenäus' Bildsäule hingestellt wird. Ein dritter stand schon früher an den Stufen in der Mitte.)

Tempelhüter

Ihr gebt nur Raum! Der Altar soll dort hin.

Naukleros

Hab' ich erst Raum, so teil' ich gerne mit.

10704

Tempelhüter

Und seid nur sittig und vermeßt euch nichts.

(Musik von Flöten beginnt.)

Der Zug beginnt. Zurück! Laßt frei die Mitte!

(Das Volk ordnend, das auf der linken Seite sich in Reihen stellt.)

Naukleros

Sie kommen. Schau! Betrachte mir's mit Fleiß!
Und naht die Priesterin, streif an ihr Kleid,
Das soll den Trübsinn heilen, sagt man. Hörst du?

Unter Musik von Flöten kommt der Zug von der rechten Seite her auf die Bühne. Opferknaben mit Gefäßen. Die Oberhäupter von Sestos. Tempeldienerinnen, darunter Janthe. Priester. Hero, mit Mantel und Kopfbinde, an der Seite ihres Oheims. Ihre Eltern folgen.

Gesang

Mutter der Sterblichen,
Himmelsbewohnerin,
Neig uns ein günstiges,
Schirmendes Aug'!

(Die Begleiter des Zuges stellen sich zur rechten Seite auf, den Reihen des Volkes gegenüber. Der mittlere Teil der Bühne ist leer.)

Die Priester

(indem sie sich aufstellen).

Den Göttern Ehrfurcht!

Das Volk

(antwortend).

Glück mit uns!

Naukleros

Dort kommt die Priesterin. Ein schönes Weib!
Komm, laß uns knien. Doch nein, vorher noch schau mir
Querüber hier dem Fußgestell nach rückwärts,
Wie sie die Weihen üben, was sie tun.

Hero

(im Hintergrunde bei dem dort hingesetzten tragbaren Altare stehend. Vor ihr knien zwei Opferknaben, Rauchwerk in reichen Gefäßen haltend).

Ein neuer Sprößling deines alten Hauses!
Sei ihm geneigt, und mehr, als er verdient.

(Sie gießt Rauchwerk in die Flamme und geht dann nach vorn. Der Priester zu ihrer Linken, hinter ihr die Eltern. Der Tempelhüter in einiger Entfernung.)

Die Priester

Den Göttern Ehrfurcht!

Das Volk

Glück mit uns!

Naukleros

Sie kommen näher. Nun, Leander, knie!

(Sie knien. Leander hart an der Bildsäule des Hymenäus, Naukleros etwas zurück. Auch das übrige Volk kniet.)

Hero

(ist zu Amors Bildsäule gekommen und gießt Rauchwerk in die Flamme des daneben stehenden Altares. Der Priester ihr zur Seite).

Der du die Liebe gibst, nimm all die meine. 495
Dich grüßend, nehm' ich Abschied auch von dir.

(Sie entfernt sich.)

Die Priester

Den Göttern Ehrfurcht!

Das Volk

Glück mit uns!

Hero

(an der Bildsäule des Hymenäus stehend).

Dein Bruder sendet mich —

STUDENTS LIBRARY
CONCORDIA TEACHERS COLLEGE

Naukleros
(leise zu Leander).

Siehst du nicht auf?

Leander
(der gerade vor sich hin auf den Boden gesehen hat, hebt jetzt das Haupt empor).

Priester

Was ist? Du stockst?

Hero

Herr, ich vergaß die Zunge.

Priester

Du hältst sie in der Hand.

Hero

Der du die Liebe —

Priester

So hieß der erste Spruch. Laß nur! Zum Opfer!
(Hero gießt Rauchwerk ins Feuer. Eine lebhaftere Flamme zuckt empor.)

Priester

Zu viel! — Doch gut! — Nun noch zum Tempel. Komm!
(Sie entfernen sich. In die Mitte der Bühne gekommen, sieht Hero, als nach etwas Fehlendem an ihrem Schuh, über die rechte Schulter zurück. Ihr Blick trifft dabei auf die beiden Jünglinge. Die Eltern kommen ihr entgegen. Die Musik ertönt von neuem.)

Der Vorhang fällt.

Zweiter Aufzug

Tempelhain zu Sestos. Auf der linken Seite nach rückwärts eine Ruhebank, von Gebüsch umgeben.

Naukleros von der linken Seite auftretend.

Naukleros

Leander, komm! und eile mir doch nur!

Leander, der von derselben Seite sichtbar wird.

Leander

Hier bin ich, sieh!

Naukleros

So rasch? Ei, doch! Man denke!
Wie lange noch, sag an, führ' ich, zur Strafe
Für ein Vergehn, derzeit noch unbekannt
Und unbegangen auch, dem Knaben gleich,
Der seinen blinden Herrn die Straße leitet,
Ringsum dich durch der Menschen laute Städte,
Von Fest zu Fest, vom Markte zum Altar,
Den Ort ausforschend, der dir Frohsinn brächte?
Wie lang sitz' ich, von Sprechen müd, dir gegenüber
Und forsch' in deinem Aug, dem leid'gen Blick,
Ob's angeglommen, ob erwacht die Lust?
Und les' ein ewig neues Nein, Nein, Nein!
Wenn deine Mutter starb, wer kann da helfen?
War's gut und recht, daß du, ein wackrer Sohn,
Solang die Teure lebte, fromm bemüht
Und ihr, der Tiefbekümmerten, zu Willen,
Am Strand des Meeres wohntest, fern der Stadt

Und Menschen fern, nur Kindespflichten übend;
Nun, da sie tot, was hält dich länger ab,
Den gleichen als ein gleicher zu gehören,
Mitfühlend ihre Sorgen, ihre Lust?
Wein um die Gute, rauf dein braunes Haar,
Allein dann kehre zu den Freuden wieder,
Die sie dir gönnt, die du ihr länger gönntest.
Sag' ich nicht recht? und was ist deine Meinung?
Nun?

Leander

Ich bin müd.

Naukleros

Ei ja, der großen Plage!
Den ganzen Tag, am fremden Ort, umgeben
Von fremden Menschen, fröhlichen Gesichtern,
Sich durchzuhelfen und zu schaun, zu hören,
Einmal zu sprechen gar. Ei, gute Götter!
Wer hielte das wohl aus?

Leander
(der sich gesetzt hat).

Und krank dazu.

Naukleros

Krank? Sei du unbesorgt! Das gibt sich wohl.
Sei du erst heim in deiner dumpfen Hütte,
Vom Meer bespült, wo rings nur Sand und Wellen
Und trübe Wolken, die mit Regen dräun;
Hab erst das gute Kleid da von den Schultern
Und umgehüllt dein derbes Schifferwams,
Dann sitz am Strand, den langen Tag verangelnd,
Tauch dich ins Meer, der Fische Neid im Schwimmen;

Lieg abends erst — so fand ich dich ja einst —
Im Ruderkahn, das Antlitz über dir,
Des Körpers Last vertraut den breiten Schultern,
Indes das Fahrzeug auf den Wellen schaukelt:
So lieg gestreckt und schau mir nach den Sternen,
Und denk — an deine Mutter, die noch eben
Zur rechten Zeit dich, sterbend, frei gemacht,
An sie, an Geister, die dort oben wohnen,
An — denk ans Denken; denk vielmehr an nichts!
Sei nur erst dort, und, Freund, was gilt die Wette?
Du fühlst dich wohl, fühlst wieder dich gesund.
Nun aber komm; denn fernab liegt die Heimat,
Die Zeit verrinnt, die Freunde kehren heim.

Leander

Es ist so schattig hier! Laß uns noch weilen;
Leicht findet sich ein Kahn. Ich rudre dich.

Naukleros

Ei, rudern, ja! Wie glänzt ihm da das Auge!
Am Steuer sitzend, ausgestreckt die Hand,
Die prallen Arme vor- und rückwärts führend,
Jetzt so, dann so, und fort auf feuchtem Pfad!
Da fühlst du dich ein Held, ein Gott, ein Mann;
Für andres mag man einen andern suchen.
Doch, schöner Freund, nicht nur ums Rudern bloß,
Hier fragt es sich um andre, ernstre Dinge.
Wir stehen, wiss' es, auf verbotnem Grund,
Im Tempelhain, der jedem sich verschließt,
Als nur am Tag des Fests, von dem wir kehren:
Sonst streifen Wächter durch die grünen Büsche.

Die sahen jeden, den ihr Auge trifft,
Und stellen ihn dem Priester ihres Tempels,
Der ihn bestraft, leicht mit dem Äußersten.
Sprichst du?

Leander

Ich sagte nichts.

Naukleros.

Drum also komm!
Um Mittag endet sie, des Festes Freiheit,
Und fast schon senkrecht trifft der Sonne Pfeil.
Mich lüstet nicht, ob deines trägen Zauberns,
Den Kerkern einzuwohnen dieser Stadt.
Hörst du? — Noch immer nicht? — nun, gute Götter,
Kehrt euch von ihm, wie er von euch sich wendet!
Da lehnt er, weich, mit mattgesenkten Gliedern,
Ein Junge, schön, wenn gleich nicht groß, und braun.
Die finstern Locken ringeln um die Stirn;
Das Auge, wenn's die Wimper nicht verwehrt,
Sprüht heiß wie Kohle, frisch nur angefacht;
Die Schultern weit, die Arme derb und tüchtig,
Von prallen Muskeln ründlich überragt,
Kein Amor mehr, doch Hymens treues Bild.
Die Mädchen sehn nach ihm, doch er — ihr Götter!
Wo blieb die Seele für so art'gen Leib?
Er ist — wie nenn' ich's? — furchtsam, thöricht, blöd.
Ich bin doch auch ein rüstiger Gesell!
Mein gelbes Haar gilt mehr als noch so dunkles,
Und, statt der Inderfarbe, die ihn bräunt,
Lacht helles Weiß um diese derben Knochen;

Bin größer, wie's dem Meister wohl geziemt:
Und doch, gehn wir zusammen unters Volk,
In Mädchenkreis, beim Fest, bei Spiel, bei Tanz;
Mich trifft kein Aug, und ihn verschlingen sie:
Das winkt, das nickt, das lacht, das schilt, das kichert.
Und ihm gilt's, ihm. Sie sind nun mal vernarrt
In derlei dumpfe Träumer, blöde Schlucker.
Er aber — Ei, er merkt nun eben nichts.
Und merkt er's endlich, hei, was wird er rot!
Sag, guter Freund, ist das nur Zufall bloß,
Wie? oder weißt du, daß du zehnmal hübscher
Mit solcher Erdbeerfarbe auf den Wangen?
Nur heut, im Tempel. Gute Götter! war's nicht,
Als ob die Erde aller Wesen Fülle
Zurückgeschlungen in den reichen Schoß
Und Mädchen draus gebildet, nichts als Mädchen?
Aus Thrazien, dem reichen Hellespont
Vermengten sich die Scharen; bunte Blumen,
So Ros' als Nelke, Tulpe, Veilchen, Lilie —
Ein Gänseblümchen auch wohl ab und zu —
Im ganzen ein begeisternd froher Anblick,
Ein wallend Meer, mit Häuptern, weißen Schultern
Und runden Hüften an der Wellen Statt.
Nun frag' ihn aber einer, was er sah?
Ob's Mädchen waren oder wilde Schwäne?
Er weiß es nicht, er ging nur eben hin.
Und doch war er's, nach dem sie alle blickten.
Die Priestrin selbst; ein herrlich prangend Weib!
Die besser that, am heut'gen frohen Tag
Der Liebe Treu zu schwören ewiglich,
Als ihr sich zu entziehn, so arm als karg;

Der Anmut holder Zögling und der Hoheit,
Des Adlers Aug', der Taube süßes Girren,
Die Stirn so ernst, der Mund ein holdes Lächeln,
Fast anzuschauen wie ein fürstlich Kind,
Dem man die Krone aufgesetzt noch in der Wiege.
Und dann! Was Schönheit sei, das frag du mich!
Was weißt du von des Nackens stolzem Bau,
Der breit sich anschließt reichgewundnen Flechten,
Den Schultern, die beschämt nach rückwärts sinkend,
Platz räumen den begabtern reichen Schwestern,
Den feinen Knöcheln und dem leichten Fuß
Und all den Schätzen so beglückten Leibes?
Was weißt du? sag' ich, und du sahst es nicht.
Doch sie sah dich. Ich hab' es wohl bemerkt!
Wie wir da knieten, rückwärts ich, du vorn
Am Standbild Hymens, des gewalt'gen Gottes,
Und sie nun kam, des Opferrauchs zu streun:
Da stockte sie, die Hand hing in der Luft;
Nach dir hin schauend, stand sie zögernd da,
Ein, zwei, drei kurze, ew'ge Augenblicke.
Zuletzt vollbrachte sie ihr heilig Werk,
Allein noch scheidend sprach ein tiefer Blick,
Im herben Widerspruch des frost'gen Tages,
Der sie auf ewiglich verschließt der Liebe:
„Es ist doch schad'!" und: „Den da möcht' ich wohl!"
Gelt, lächelst doch? und schmeichelt dir, du Schlucker?
Verbirgst du dein Gesicht? Fort mit den Fingern!
Und heuchle nicht und sag nur ja.

(Er hat ihm die Hand von den Augen weggezogen.)

Doch, Götter!
Das sind ja Tränen. Wie? Leander! weinst?

Leander
(der aufgestanden ist).

Laß mich und quäl mich nicht! Und sprich nicht ohne Achtung
Von ihrem Hals und Wuchs. O, ich bin dreifach elend!

Naukleros

Leander! elend? — Glücklich! — Bist verliebt.

Leander

Was sprachst du? Ich bin krank. Es schmerzt die Brust.
Nicht etwa innerlich; von außen, hier,
Hart an den Knochen. Ich bin krank, zum Tod.

Naukleros

Ein Tor bist du, doch ein beglückter Tor.
Nun, Götter, Dank, daß ihr ihn heimgesucht,
Nun schont ihn nicht mit euern heißen Pfeilen
Bis er mir ruft: „Halt ein, es ist genug,
Ich will erdulden, was die Menschen leiden!"
Nun, Freund, gib mir die Hand! Nun erst mein Freund,
Zu spät bekehrt durch allzu süße Wonnen.
Du Neugeborner, Glücklicher! — Doch halt!
Ein garst'ger Fleck auf unsers Jubels Kleide. —
Komm mit zurück zur Stadt; dort sind die Mädchen,
Die wir beim Fest gesehn, noch all versammelt,
Dort sieh dich um, verlieb dich, wie du magst;
Denn, Freund, die Jungfrau, die dich jetzt erfüllt,
Ist Priesterin und hat an diesem Tag
Gelobt, dem Manne sich auf ewig zu entziehn;
Und streng ist, was ihr droht, wenn sie's vergaß,
Und was dem Manne, der's mit ihr vergessen.

Leander

Ich wußt' es ja. Komm, Nacht! Und so ist's aus.

Naukleros

Aus? wieder aus? Und eh' es noch begann?
Warum und wie? Friedfertiger Gesell,
Wagst du so wenig an die höchste Wonne?
Und sagst mir das mit zuckend fahlen Wangen
Und schlotterndem Gebein und meinst, ich glaub's?
Nun sollst du bleiben. Hier! Und sollst sie sprechen.
Wer weiß, ist ihr Gelübd' so eng und fest
Und läßt sich lösen, folgt alsbald die Reue.
Wer weiß, ist deine Liebe selbst so heiß,
Als jetzt sie scheint? Doch, was es immer sei:
Du sollst nicht zagen, wo zu handeln not.
Zum mindsten kenne dein Geschick und trag's
Und lerne scheiden von den Knabenjahren.
Wir sind hier fremd. Komm mit! Wer darf uns tadeln,
Wenn wir des Wegs verfehlen, fragen, gehn?
Zuletzt gelangen wir ins Haus, zum Tempel
Und stehn vor ihr und hören, was sie spricht.
Dort kommt ein Mädchen mit dem Wasserkrug
In ein und andrer Hand. Die laß uns fragen.
Sie weiß wohl —

(er geht)

Doch, Leander, Sohn des Glücks!
Was zerrst du mich? Bleib hier! Sie selber ist's,
Die Jungfrau, sie, die neue Priesterin;
Nach Wasser geht sie aus der heil'gen Quelle,
Das liegt ihr ob. Ergreif den Augenblick
Und sprich, nicht allzu kühn, nicht furchtsam. Hörst du?

Ich will indes rings forschen durch die Büsche,
Ob alles ruhig und kein Lauscher nah!
Komm hier! und sag' ich: jetzt! so tritt hervor
Und sprich — Doch nun vor allem still! — Komm hier!
(Sie ziehen sich zurück.)

Hero ohne Mantel, ungefähr wie zu Anfang des ersten Aufzuges gekleidet, kommt mit zwei leeren Wasserkrügen von der linken Seite des Vorgrundes. Sie geht quer über die Bühne.

Hero
(singt).

Da sprach der Gott:
Komm her zu mir
In meine Wolken,
Neben mir.

(Leander ist, von Naukleros leicht angestoßen, einige Schritte vorgetreten. Dort bleibt er gesenkten Hauptes stehen. Hero geht auf der rechten Seite des Vorgrundes ab.)

Naukleros
(nach vorn kommend).

Nun denn, es sei! Du hast es selbst gewollt.
Kannst du das Glück nicht fassen und erringen,
So lern entbehren es. Und besser ist's.
Heißt sie nicht gottgeweiht, und ihr zu nahn
Droht Untergang? Auch war's halb Scherz nur,
Daß ich dir riet, ein Äußerstes zu tun:
Doch macht mich's toll, den Menschen anzusehn,
Der wünscht und hofft, und dem nicht Muts genug,
Die Hand zu strecken nach des Sieges Krone.
Doch ist es besser so. Glück auf, mein Freund!
Dein zaghaft Herz, es führte diesmal sichrer
Als Nestors Klugheit und Achillens Mut.

Nun aber komm und laß uns heim. Doch niemals
Vermiß dich mehr —!

Leander

Sie kehrt zurück!

Naukleros

Ei doch!

Folg du!

Leander

Ich nicht!

Naukleros

Was sonst?

Leander

Ihr nahen. Sprechen. Oh!

(Sie treten wieder zurück.)

Hero kommt zurück, einen Krug auf dem Kopfe tragend, den zweiten am Henkel in der herabhängenden rechten Hand.

Hero

(singt).

Sie aber streichelt
Den weichen Flaum —

(Stehen bleibend und sprechend:)

Mein Oheim meint, ich soll das Lied nicht singen
Von Leda und dem Schwan.

(Weiter gehend.)

Was schadet's nur?

(Wie sie in die Mitte der Bühne gekommen, stürzt Leander plötzlich hervor, sich gesenkten Hauptes vor ihren Füßen niederwerfend.)

Hero

Ihr Götter, was ist das? Bin ich erschrocken!
Die Kniee beben, kaum halt' ich den Krug.

(Sie setzt die Krüge ab.)

Ein Mann! Ein zweiter! Fremdlinge, was wollt ihr
Von mir, der Prieſtrin, in der Göttin Hain?
Nicht unbewacht bin ich und unbeſchützt;
Erheb' ich meine Stimme, nahen Wächter
Und laſſen euch den Übermut bereun.
So geht, weil es noch Zeit, und nehmt als Strafe
Des Fehls Bewußtſein mit, und daß es euch mißlang.

Naukleros

O Jungfrau, nicht zu ſchäd'gen kamen wir,
Vielmehr um Heilung tiefverborgnen Schadens,
Der mir den Freund ergriff, ihn, den du ſiehſt.
Der Mann iſt krank.

Hero

Was ſagſt du mir's?
Geht zu den Prieſtern in Apollens Tempel,
Die heilen Kranke.

Naukleros

Solche Krankheit nicht.
Denn wie ſie ihn befiel, beim Feſt, in eurem Tempel,
Verläßt ſie ihn auch nur am ſelben Ort.

Hero

Beim heut'gen Feſt?

Naukleros

Beim Feſt. Aus deinen Augen.

Hero

Meint ihr es alſo? und erkühnt euch des?
Doch wußt' ich's ja: frech iſt der Menge Sinn
Und ehrfurchtslos und ohne Scheu und Sitte.

Ich geh', und dienstbar nahe Männer send' ich
Nach meinen Krügen dort, die, weilt ihr noch,
Euch sagen werden, daß ihr euch vergingt.

Naukleros

Nicht also geh! Betracht ihn erst, den Jüngling,
Den du so schwer mit harten Worten schiltst.

Leander

(zu ihr emporblickend).

O, bleib!

Hero

Du bist derselbe, seh' ich wohl,
Der heut beim Fest an Hymens Altar kniete.
Doch schienst du damals sittig mir und fromm;
Mir thut es leid, daß ich dich anders finde.

Leander

(der aufgestanden ist, mit abhaltender Gebärde).

O, anders nicht! O, bleib!

Hero

(zu Naukleros).

Was will er denn?

Naukleros

Ich sagt' es ja, er hängt an deinem Blick,
Und Tod und Leben sind ihm deine Worte.

Hero

Du hast dich schlimm beraten, guter Jüngling,
Und nicht die richt'gen Pfade ging dein Herz;

Denn deut' ich deine Meinung noch so mild,
So scheint es, daß du mein mit Neigung denkst:
Ich aber bin der Göttin Priesterin,
Und, ehelos zu sein, heißt mein Gelübd'.
Auch nicht gefahrlos ist's, um mich zu frein;
Dem drohet Tod, der des sich unterwunden.
Drum laßt mir meinen Krug und geht nur fort;
Mich sollt' es reun, wenn Übles ihr erführt.
(Sie greift nach den Krügen.)

Leander

Nun denn, so senkt in Meergrund mich hinab!

Hero

Du armer Mann, du dauerst mich, wie sehr!

Naukleros

Bei Mitleid nicht, o Priestrin, bleibe stehn!
Sei hilfreich ihm, dem Jüngling, der dich liebt.

Hero

Was kann ich tun? Du weißt ja alles nun.

Naukleros

So gib ein Wort ihm mindstens, das ihn heilt,
Komm hier! Die Büsche halten ab des Spähers Auge.
Ich setze dir in Schatten deinen Krug,
Und so komm her und gönn uns nur ein Wort.
Willst du nicht sitzen hier?

Hero

Es ziemt sich nicht.

Naukleros

Tu's aus Erbarmen mit des Jünglings Leiden!

Hero
(zu Leander).

So setz dich auch.

Naukleros

Ja, hier. Und du zur Seite.

(Leander sitzt in der Mitte, den Leib an einen Baumstamm zurückgelehnt, die Hände im Schoß, gerade vor sich niedersehend. Hero und Naukleros zu beiden Seiten, etwas vorgerückt, so, daß sie sich wechselseitig im Auge haben.)

Hero
(zu Naukleros).

Ich sagt' es schon und wiederhol' es nun:
Niemand, der lebt, begehr', um mich zu werben,
Denn, gattenlos zu sein, heißt mich mein Dienst.
Noch gestern, wenn ihr kamt, da war ich frei;
Doch heut versprach ich's, und ich halt' es auch.
(Zu Leander.)
Birg nicht das Aug in deine Hand, o Jüngling!
Nein, frischen Mutes geh aus diesem Hain;
Gönn einem andern Weibe deinen Blick
Und freu dich dessen, was uns hier versagt.

Leander
(aufspringend).

So möge denn die Erde mich verschlingen,
Sich mir verschließen all, was schön und gut,
Wenn je ein andres Weib und ihre Liebe —!

Hero
(die auch aufgestanden ist, zu Naukleros).

Sag ihm, er soll es nicht. Was nützt es ihm?

Was nützt es mir? Wer mag sich selber quälen?
Er ist so schön, so jugendlich, so gut,
Ich gönn' ihm jede Freude, jedes Glück;
Er kehre heim —

Leander

Ich heim? Hier will ich wurzeln,
Mit diesen Bäumen stehen Tag und Nacht
Und immer schaun nach jenes Tempels Zinnen.

Hero

Des Ortes Wächter fangen, schäd'gen ihn;
Sag ihm's!

(Zu Leander.)

Und, guter Jüngling, kehrst du heim,
So laß des Lebens Müh' und buntes Treiben
So viel verwischen dir, als allzu viel,
Das andere bewahr! So will ich auch.
Und kehrt ums Jahr und jedes nächste Jahr
Zurück das heut'ge Fest, so komm du wieder,
Stell dich im Tempel, daß ich dich mag sehn;
Mich soll es freun, wenn ich dich ruhig finde.

Leander

(zu ihren Füßen stürzend).

O himmlisch Weib!

Hero

Nicht so! Das ziemt uns nicht.
Und sieh! Mein Oheim kommt. Er wird mich schelten,
Und zwar mit Recht, warum gab ich euch nach?

Naukleros

Nimm deinen Krug und laß daraus mich trinken,
Am besten deutet so sich unser Tun.

Leander
(ihn wegstoßend).

Nicht du! Ich, ich!

Hero
(ihm den Krug hinhaltend, aus dem er knieend trinkt).

So trink! und jeder Tropfen
Sei Trost, und all dies Naß bedeute Glück.

Der Priester kommt.

Priester

Was schaffst du dort?

Hero

Sieh nur! ein kranker Mann.

Priester

Nicht deines Amtes ist der Kranken Heilung.
Sie mögen gehen in Apollens Tempel,
Dort heilt der Priester Schar.

Hero

So sagt' ich auch.

Priester

Allein vor allem, ob nun krank, gesund:
Der Göttin Hain, der Priesterwohnung Nähe
Betritt kein Mann, kein Fremder ungestraft.
Entlass' ich euch, verdankt es meiner Huld;
Ein zweites Mal verfielt ihr dem Gesetz.

Naukleros

Doch sah ich erst nur viele dort versammelt,
Im Tempel und im Hain, so Mann als Frauen.

Priester

Die Zeit des Fests gibt solchem Einlaß Raum,
Vom Morgen bis zum Mittag währt die Freiheit.

Naukleros

Nun denn, die Sonne steht noch nicht so hoch,
Sie brennt und blitzt, doch lange nicht im Scheitel.

Priester

Des sei du froh und nütze diese Frist;
Denn wenn die Sonn' auf ihres Wandels Zinne
Mit durst'gen Zügen auf die Schatten trinkt,
Dann tönen her vom Tempel krumme Hörner,
Dem Feste Schluß, dir kündigend Gefahr.
Auch seid ihr aus Abydos, sagt man mir,
Und wenig wohlgesinnt das Volk uns jener Stadt.
Beim Fischzug und wo irgend sonst im Meer
Erhebt es Streit mit Sestos' frommen Bürgern.
Auch das bedenkt, und daß der oft Gekränkte
Sich doppelt rächt, wenn lang er es verschob.

Naukleros

Ich aber denke: Mann, Herr, gegen Mann,
So hielt ich's gegen Sestos' frommes Volk.
Auch stellen sie uns nach auf diesen Küsten,
Wir zahlen's ihnen jenseits, dort bei uns.

Priester

Nicht ziemt es mir, dir Wort zu stehn und Rede.
Was not thut, ward gesagt, von andrem schweig!

(Zu Hero.)

Du aber nimm den Krug und komm!
(Da die Jünglinge ihr helfen wollen.)
Laß nur!
Dort gehen Dienerinnen.
(Er winkt nach links in die Szene.)
Und so folg.
Im Tempel harrt noch mancherlei zu tun.
(Hero an der Hand führend nach der linken Seite ab.)
Janthe, die indessen gekommen ist.

Janthe

Was habt ihr angerichtet, schöne Fremde?
Ich sah euch wohl von fern. Nun aber eilt!
Wer hieß euch auch mit eurem raschen Werben
Der Priestrin nahn, die schon dem Dienst geweiht?
Wär' ich ein Mann, ich suchte gleich für gleich.
(Mit den Krügen ab.)

Naukleros
(dem Priester nachsprechend).

Selbstsücht'ger, Eigenmächt'ger, Strenger, Herber!
So schließest du die holde Schönheit ein,
Entziehst der Welt das Glück der warmen Strahlen
Und schmückst mit heil'gem Vorwand deine That?
Seit wann sind Götter neidisch, mißgesinnt?
Daheim auch ehrt man Himmlische bei uns;
Doch heiter tritt Zeus' Priester unters Volk,
Umgeben von der Seinen frohen Scharen,
Und segnet andre, ein Gesegneter.
Ihr aber habt's ererbt vom Morgen her,
Den schnöden Dienst mißgünst'ger Indusknechte,
Und hüllet euch in Greuel und in Nacht.
Doch ist's nun so. Drum komm, Unglücklicher!

Leander

Unglücklich? Meinst du mich?

Naukleros

Wen sonst? Nun, mindstens
Genügsam denn! Komm mit!

Leander

Hier bin ich.

Naukleros

Wie?
Betrachtest dir nicht einmal noch den Ort,
Von dem du nun auf immer —?

Leander

Immer?

Naukleros

Nicht?
So wolltest du —? Wie meinst du das? Sag an!

Leander

Horch! Tönt das Zeichen nicht? Wir müssen fort!

Naukleros

Rückhält'ger, was verbirgst du deinen Sinn?
Du willst doch nicht an diesen Ort zurück,
Wo Kerker, Unheil, Tod —?

Leander

Fürwahr! Das Zeichen.
Die Freunde kehren heim. Komm, laß uns mit!

Mein Leben sei nur ärmlich, sprachst du selbst.
Wenn's nun so wenig, gäb' ich's nicht um viel?
Was noch geschieht? Wer weiß es? — Und wer sagt's!

(Schnell ab.)

Nauklēros

Leander! Höre doch! — Befasse sich nur eins
Mit derlei frost'gen Jungen! Frostig? Ei,
Das Beispiel lehrt's. Doch will ich dich wohl hüten.
Und kehrst du mir zurück, eh ich's gebilligt,
Soll man — So warte doch! — Hörst du? Leander!

(Unter Händewinken und Gebärden des Zurückhaltens ihm folgend.)

Der Vorhang fällt.

Dritter Aufzug

Gemach im Innern von Heros Turm. Auf der rechten Seite des Hintergrundes, in einer weiten Brüstung, das hoch angebrachte Bogenfenster, zu dem einige breite Stufen emporführen. Daneben ein hohes Lampengestell. Gegen die linke Seite des Hintergrundes die schmale Tür des Haupteinganges. Eine zweite, durch einen Vorhang geschlossene Tür auf der rechten Seite des Mittelgrundes. Auf derselben Seite, nach vorn, ein Tisch, daneben ein Stuhl mit niederer Rücklehne.

Nach dem Aufziehen des Vorhanges kommt ein Diener, hoch in der Hand eine Lampe tragend, die er auf den Kandelaber stellt und dann geht. Unmittelbar hinter ihm der Oberpriester mit Hero. Sie hat den Mantel um die Schultern, wie zu Ende des ersten Aufzuges.

Priester

Des Dienstes heil'ge Pflichten sind vollbracht,
Der Abend sinkt, so komm denn in dein Haus,
Von heut an dein, der Priestrin stille Wohnung.

Hero
(um sich blickend).

Hier also, hier!

Priester

So ist's. Und wie der Turm,
In dessen Innern sich dein Wohnsitz wölbt,
Am Ufer steht des Meers, getrennt, allein,
Durch Gänge nur mit unserm Haus verbunden —
Auf festen Mauern senkt er sich hinab,
Bis wo die See an seinen Füßen brandet,
Indes sein Haupt die Wolken Nachbar nennt,
Weitschauend über Meer und Luft und Land —

So wirst du fürder stehn, getrennt, vereint,
Den Menschen wie den Himmlischen verbündet,
Dein selber Herr und somit auch der andern,
Ein doppellebend, auserkornes Wesen,
Und glücklich sein.

Hero

Hier also, hier!

Priester

Sie haben,
Ich seh' es, die Geräte dir versammelt,
Mit denen man der Priester Wohnung schmückt.
Hier Rollen, reich mit weisem Wort beschrieben,
Dort Brett und Griffel, haltend Selbstgedachtes.
Dies Saitenspiel sogar, ein altes Erbstück
Von deines Vaters Schwester und der meinen:
Einst Priesterin wie du an diesem Ort.
An Blumen fehlt es nicht. Hier liegt der Kranz,
Den du getragen bei der heut'gen Weihe.
Du findest alles, was den Sinn erhebt,
Nicht Wünsche weckt und Wünsche doch befriedigt,
Den Göttern dienend, ihnen ähnlich macht.

(Auf die Seitentür zeigend.)

Dies andere Gemach, es birgt dein Lager,
Dasselbe, das die Kommende empfing
Am ersten Tag vor sieben langen Jahren,
Das wachsen dich gesehn und reifen, blühn
Und weise werden, still und fromm und gut,
Dasselbe, das um rotgeschlafne Wangen
Die Träume spielen sah von einem Glück,
Das nun verwirklicht. — Doch du träumst auch jetzt.

Hero

Ich höre, guter Ohm.

Priester

Gesteh' ich dir's?
Ich dachte dich erfreuter mir am Abend
Des sel'gen Tags, der unser Wünschen krönt.
Was wir gestrebt, gehofft, du hast, du bist es;
Und statt entzückt, find' ich dich stumm und kalt.

Hero

Du weißt, mein Ohm, wir sind nicht immer Herr
Von Stimmungen, die kommen, wandeln, gehn,
Sich selbst erzeugend und von nichts gefolgt.
Das Höchste, Schönste, wenn es nun erscheint,
Indem es anders kommt, als wir's gedacht,
Erschreckt beinah, wie alles Große schreckt.
Doch gönne mir nur eine Nacht der Ruh',
Des Sinnens, der Erholung, und, mein Ohm,
Du wirst mich finden, die du sonst gekannt.
Der Ort ist still, die Lüfte atmen kaum;
Hier ebben leichter der Gedanken Wogen,
Der Störung Kreise fliehn dem Ufer zu,
Und Sammlung wird mir werden, glaube mir.

Priester

Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.

Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's getan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.
Spricht's so in dir? Dann, Kind, Glück auf!
Dann wirst du wandeln hier, ein selig Wesen,
Des Staubes Wünsche weichen scheu zurück;
Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel,
Im Zwielicht noch, und nichts ersieht als Grau,
Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet,
Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern,
Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
Ihm nieder in die feuchten, sel'gen Augen.
Gestalten bilden sich, und Nebel schwinden,
Der Hintergrund der Wesen tut sich auf,
Und Götterstimmen, halb aus eigner Brust
Und halb aus Höhn, die noch kein Blick ermaß —

Hero

Du weißt, mein Ohm, nicht also kühnen Flugs
Erhebt sich mir der Geist; so viel nicht hoffe!
Allein, was not, und was mir auferlegt,
Gedenk' ich wohl zu tun, des sei gewiß.

Priester

Wohlan, auch das. Ist's gleich nicht gut und recht,
Beim Anfang einer Bahn das Ziel so nah,
So ärmlich nahe sich das Ziel zu setzen;
Doch sei's für jetzt. Nur noch dies eine merk:
Bei allem, was dir bringt die Flucht der Tage,

Den ersten Anlaß meid! Wer tatenkräftig
Ins rege Leben stürzt, wo Mensch den Menschen drängt,
Er mag Gefahr mit blankem Schwerte suchen,
Je härtrer Kampf, so rühmlicher der Sieg;
Doch wessen Streben auf das Innre führt,
Wo Ganzheit nur des Wirkens Fülle fördert,
Der halte fern vom Streite seinen Sinn,
Denn ohne Wunde kehrt man nicht zurück,
Die noch als Narbe mahnt in trüben Tagen.
Der Strom, der Schiffe trägt und Wiesen wässert,
Er mag durch Felsen sich und Klippen drängen,
Vermischen sich mit seiner Ufer Grund,
Er fördert, nützt, ob klar, ob trüb verbreitet;
Allein der Quell, der Mond und Sterne spiegelt,
Zu dem der Pilger naht mit durst'gem Mund,
Die Priesterin, zu sprengen am Altar,
Der wahre rein die ewig lautern Wellen,
Und nur bewegt, ist ihm auch schon getrübt.

Und so schlaf wohl! Bedarfst du irgend Rat,
Such ihn bei mir, bei deinem zweiten Vater;
Doch stießest du des Freundes Rat zurück,
Du fändest auch in mir den Mann, der willig
Das eigne Blut aus diesen Adern gösse,
(mit ausgestrecktem Arm)
Wüßt' er nur einen Tropfen in der Mischung,
Der Unrecht birgt und Unerlaubtes hegt.
(Er geht nach der Mittelthür.)

Hero
(nach einer Pause).

Ich merke wohl, der Vorfall in dem Hain . . . . . .

Mit jenen Fremden hat mir ihn verstimmt.
Und wahrlich, er hat recht. Gesteh' ich's nur!
Wenn ich nicht Hero war, nicht Priesterin,
Den Himmlischen zu frommem Dienst geweiht,
Der Jüngere, der Braungelockte, Kleinre,
Vielleicht gefiel er mir. — Vielleicht? — Je nun!
Ich weiß nunmehr, daß, was sie Neigung nennen,
Ein Wirkliches, ein zu Vermeidendes,
Und meiden will ich's wohl. — Ihr guten Götter!
Wie vieles lehrt ein Tag, und ach, wie wenig
Gibt und vergißt ein Jahr. — Nun, er ist fern,
Im ganzen Leben seh' ich kaum ihn wieder,
Und so ist's abgetan. — Wohl gut!

(Sie nimmt den Mantel ab.)

Hier liege du! Mit wie verschiednem Sinn
Nahm morgens ich, leg' ich dich abends hin.
Ein Leben hüllst du ein in deine Falten!
Bewahre, was du weißt, ich leg' es ab mit dir.

Doch, was beginnen nun? Ich kann nicht schlafen.

(Die Lampe ergreifend und in die Höhe haltend.)

Beseh' ich mir den Ort? — Wie weit! — wie leer! —
Genug werd' ich dich schaun manch langes Jahr;
Gern spar' ich, was du beutst, für künft'ge Neugier.
Horch! — Es war nichts. — Allein, allein, allein!

(Sie hat die Lampe seitwärts aufs Fenster gestellt und sieht dabei.)

Wie ruhig ist die Nacht! Der Hellespont
Läßt, Kindern gleich, die frommen Wellen spielen.
Sie flüstern kaum, so still sind sie vergnügt.
Kein Laut, kein Schimmer rings; nur meine Lampe
Wirft bleiche Lichter durch die dunkle Luft.

Laß mich dich rücken hier an diese Stäbe!
Der späte Wanderer erquicke sich
An dem Gedanken, daß noch jemand wacht,
Und bis zu fernen Ufern jenseits hin
Sei du ein Stern und strahle durch die Nacht.

Doch würdest du bemerkt; drum komm nur schlafen,
Du bleiche Freundin mit dem stillen Licht.

(Sie trägt die Lampe.)

Und wie ich lösche deinen sanften Strahl,
So möge löschen auch, was hier noch flimmert,
Und nie mehr zünd' es neu ein neuer Abend an.

(Sie hat die Lampe auf den Tisch gesetzt.)

So spät noch wach? — Ei, Mutter, bitte, bitte! —
Nein, Kinder schlafen früh! — Nun denn, es sei!

(Sie nimmt das Geschmeide aus dem Haar und singt dabei mit halber Stimme.)

Und Leda streichelt
Den weichen Flaum.

Das ew'ge Lied! wie kommt's mir nur in Sinn?
Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
Kein Schwan, kein Adler bringt Verlassnen Trost,
Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst.

(Sie hat sich gesetzt.)

Auch eine Leier legten sie hierher.
Ich habe nie gelernt, darauf zu spielen;
Ich wollte wohl, ich hätt's! — Gedanken, bunt,
Und wirr, durchkreuzen meinen Sinn,
In Tönen lösten leichter sie sich auf.

Ja denn, du schöner Jüngling, still und fromm,

Ich denke dein in dieser späten Stunde
Und mit so glatt verbreitetem Gefühl,
Daß kein Vergehn sich birgt in seine Falten.
Ich will dir wohl, erfreut doch, daß du fern;
Und reichte meine Stimme bis zu dir,
Ich riefe grüßend: gute Nacht!

Leander, im Hintergrunde von außen am Fenster erscheinend.

Leander

Gut' Nacht!

Hero

Ha, was ist das? Bist, Echo, du's, die spricht?
Suchst du mich heim in meiner Einsamkeit?
Sei mir gegrüßt, o schöne Nymphe!

Leander

Nymphe,
Sei mir gegrüßt!

Hero

Das ist kein Wiederhall!
Ein Haupt! — zwei Arme! — Ha, ein Mann im Fenster!
Er hebt sich, kommt! — Schon kniet er in der Brüstung.
Zurück! Du bist verloren, wenn ich rufe.

Leander

Nur einen Augenblick vergönne mir!
Die Steine bröckeln unter meinen Füßen;
Erlaubst du nicht, so stürz' ich wohl hinab.
Ein Veilchen nur, dann klimm' ich gern zurück.

(Er läßt sich ins Gemach herein.)

Hero

Dort steh und reg dich nicht! — Unseliger,
Was führte dich hierher?

Leander
(im Hintergrunde, nahe beim Eingange, stehen bleibend).

Ich sah dein Licht
Mit hellem Glanze strahlen durch die Nacht.
Auch hier war's Nacht und sehnte sich nach Licht,
Da klomm ich denn herauf.

Hero

Wer dein Genosse?
Wer hielt die Leiter dir? bot Arm und Hilfe?

Leander

Nicht Leiter führte mich, noch äußre Hilfe.
Den Fuß setzt' ich in lockrer Steine Fugen,
An Ginst und Efeu hielt sich meine Hand;
So kam ich her.

Hero

Und wenn du, gleitend, stürztest?

Leander

So war mir wohl.

Hero

Und wenn man dich erblickt?

Leander

Man hat wohl nicht.

Hero

Des heil'gen Ortes Hüter,
Die Wache gehen sie zu dieser Zeit.

Unseliger! Ward dir denn nicht geboten,
Bat ich nicht selbst, du solltest kehren heim?

Leander

Ich war daheim, doch ließ mir's keine Ruh';
Da warf ich mich ins Meer und schwamm herüber.

Hero

Wie? Von Abydos' weitentlegner Küste?
Zwei Ruderer ermüdeten der Fahrt.

Leander

Du siehst, ich hab's vermocht. Und wenn ich starb,
Der ersten Welle Raub erliegend, sank,
War's eine Spanne näher doch bei dir,
Und also süßrer Tod.

Hero

Dein Haar ist naß,
Und naß ist dein Gewand. Du zitterst auch.

Leander

Doch zittr' ich nicht vor Frost; mich schüttert Glut.

(Im Begriff, immer im Hintergrunde bleibend, sich auf ein Knie nieder zu lassen.)

Hero

Laß das und bleib! Ruh dich ein Weilchen aus,
Denn bald, und du mußt fort. So war's mein Licht,
Die Lampe, die dir Richtung gab und Ziel?
Du mahnst mich recht, sie künftig zu verbergen.

Leander

O, tu es nicht! O, Herrin, tu es nicht!

Ich will ja nicht mehr kommen, wenn du zürnst,
Doch dieser Lampe Schein versag mir nicht!

Als diese Nacht ich schlaflos stieg vom Lager
Und, öffnend meiner Hütte niedre Tür,
Aus jenem Dunkel trat in neues Dunkel,
Da lag das Meer vor mir mit seinen Küsten,
Ein schwarzer Teppich, ungeteilt, zu schaun,
Wie eingehüllt in Trauer und in Gram.
Schon gab ich mich dem wilden Zuge hin;
Da, am Gesichtskreis, flackert hell empor
Ein kleiner Stern, wie eine letzte Hoffnung.
Zu goldnen Fäden tausendfach gesponnen,
Umzog der Schein, ein Netz, die trübe Welt.
Das war dein Licht, war dieses Turmes Lampe.
In mächt'gen Schlägen schwoll empor mein Herz,
Nicht halten wollt' es mehr in seinen Banden;
Ans Ufer eilt' ich, stürzte mich ins Meer,
Als Leitstern jenen Schimmer stets im Auge.
So kam ich her, erreichte diese Küste.
Ich will nicht wieder kommen, wenn du zürnst,
Doch raube nicht den Stern mir meiner Hoffnung,
Verhülle nicht den Trost mir dieses Lichts.

Hero

Du guter Jüngling, halt mich nicht für hart,
Weil ich nur schwach erwidre deine Meinung;
Doch kann's nicht sein, ich sagt' es dir ja schon,
Ich bin verlobt zu einem strengen Dienst,
Und liebeleer heischt man die Priesterin.
Ehgestern, wenn du kamst, war ich noch frei;
Nun ist's zu spät. Drum geh und kehr nicht wieder.

Leander

Man nennt ja mild die Sitten deines Volks,
Sind sie so streng und drohen sie so viel?

Hero

Die Meder und die Baktrer fern im Osten,
Sie töten jene, die, der Sonne Priesterin,
Das Aug' auf den geliebten Jüngling warf;
Mein Volk, nicht also mordbegier'gen Sinns,
Es schonet zwar das Leben der Verirrten,
Allein stößt aus sie und verachtet sie,
Zugleich ihr ganzes Haus und all die Ihren.
Das kann nicht sein mit Hero, fühlst du wohl,
Drum also geh und trage, was du mußt.

Leander

So soll ich fort?

Hero

Du sollst; doch nicht denselben Pfad,
Der dich hierher geführt, er scheint gefährlich.
Durch jene Pforte geh und folg dem Gang,
Der dich ins Freie führt.
(Mit erregter Aufmerksamkeit einen Augenblick inne haltend.)
Doch hab mir acht,
Denn — Horch! Bei aller Götter Namen!
Ich höre Tritte hierwärts durch den Gang.
Man kommt! Sie nahn! Unsel'ge Stunde! Weh!

Leander

Ist hier kein Ort, der schützend mich verbirgt?
Ha, dort hinein!
(Auf die Seitentür zugehend.)

Hero

Beträtst du mein Gemach?
Hier bleib! Hast du's gewagt, laß sie dich finden, stirb!
Ich selber will hinein.

Leander

Sie nahen.

Hero
(nach der Seitentür hin zeigend).

Hier!
Geh nur hinein! Und nimm die Lampe mit!
Laß es hier dunkel sein! Hörst du? Nur schnell!
Allein, nicht vorwärts dring, bleib nah der Tür!
Schnell, sag' ich, schnell!

Leander

Du aber —?

Hero

Still und fort!

(Leander hat die Lampe ergriffen und geht durch die Seitentüre ab. Das Gemach ist dunkel.)

Nun! Götter, waltet ihr in eurer Milde!

(Sie senkt sich in den Stuhl, mit halbem Leibe sitzend, so, daß das linke herabgesenkte Knie beinahe den Boden berührt, die Augen mit der Hand verhüllt, die Stirne gegen den Tisch gelehnt.)

Des Tempelwächters Stimme von außen.

Wächter

Ist hier noch jemand wach?

Janthe ebenso.

Janthe

Du siehst ja, alles dunkel.

(Die Türe wird halb geöffnet.)

Wächter

Doch sah ich Licht.

Janthe

Das schien dir wohl nur so.
Auch wohnt die Priestrin hier, du weißt es selbst.

Wächter

Doch, was ich sah, lass' ich mir nicht bestreiten.
(Die Türe schließt sich.)
Und kommt der Tag, soll es sich weisen, ob —
(Die Worte verhallen, die Tritte entfernen sich.)

Hero

O Scham und Schmach!

Leander, aus der Seitentür tretend.

Leander

So sind sie fort? — Wo weilst du?
Bist, Jungfrau, du noch hier?
(Er berührt suchend ihre Schulter.)

Hero
(emporfahrend).

Wo ist das Licht?
Die Lampe, wo? Bring erst die Lampe, sag' ich!
(Leander geht zurück.)

Hero

O, alles Unheil auf mein schuldig Haupt!

Leander
(der mit der Lampe zurückkommt).

Hier ist dein Licht.
(Er setzt es hin.)
Und dank mit mir den Göttern! —

Hero
(rasch aufstehend).

Dank, sagst du? Dank? Wofür? Daß du noch lebst?
Das all dein Glück? Entsetzlicher! Verruchter!
Was kamst du her? nichts denkend als dich selbst,
Und störst den Frieden meiner stillen Tage,
Vergiftest mir den Einklang dieser Brust?
O, hätte doch verschlungen dich das Meer,
Als du den Leib in seine Wogen senktest!
Wär', abgelöst, entglitten dir der Stein,
An dem du dich, den Turm erklimmend, hieltst,
Und du — entsetzlich Bild! — Leander, o — !

Leander

Was ist? Was schiltst du nicht?

Hero

Leander, hörst du?
Kehr nicht den Weg zurück, auf dem du kamst,
Gefahrvoll ist der Pfad. — Entsetzlich, greulich!
Was ist es, das den Menschen so umnachtet
Und ihn entfremdet sich, dem eignen Selbst,
Und fremdem dienstbar macht? — Als sie nun kamen,
Drei Schritte fern, und nun mich fanden, sahn —
Ich zitterte — doch nicht um mich! — Verkehrtheit!
Ich zitterte für ihn!

Leander

Und darf ich's glauben?

Hero

Laß das! Berühr mich nicht! — Das ist nicht gut,
Was so verkehrt die innerste Natur,

Auslöscht das Licht, das uns die Götter gaben,
Daß es uns leite, wie der Stern des Pols
Den Schiffer führt.

Leander

Das nennst du schlimm?
Und alle Menschen preisen's hochbeglückt,
(er kniet vor ihr).
Und Liebe nennen sie's.

Hero

Du armer Jüngling!
So kam denn bis zu dir das bunte Wort,
Und du, du sprichst es nach und nennst dich glücklich?
(Sein Haupt berührend.)
Und mußt doch schwimmen durch das wilde Meer,
Wo jede Spanne Tod; und kommst du an,
Erwarten Späher dich und wilde Mörder —
(Mit einem Blick nach rückwärts, zusammenfahrend.)

Leander
(der aufspringt).
Was ist?

Hero

O, jeder Laut dünkt mich ein Häschertritt!
Die Kniee zittern.

Leander

Hero, Hero, Hero!

Hero

Laß das! Berühr mich nicht! Du mußt nun fort.
Ich selber leite dich den sichern Pfad;
Denn wenn sie kämen, dich hier fänden, fingen —
(Sich an der Lehne des Stuhles festhaltend.)

Leander
(nach einer kleinen Pause).

Und darf ich, Jungfrau, wiederkommen?

Hero

Du!?

Leander

So meinst du: nie? — in aller Zukunft nie?
Kennst du das Wort und seinen grausen Umfang?
Dann auch: du warst um mich besorgt. Weißt du?
Ich muß zurück durchs brandend wilde Meer;
Wirst du nicht glauben, daß ich sank und starb,
Bleibt kundlos dir mein Weg?

Hero

Send einen Boten mir.

Leander

Ich habe keinen Boten als mich selbst.

Hero

Nun denn, du holder Bote, komm denn, komm!
Allein nicht hier, an diesen Todesort. Am Ufer
Streckt eine Zunge sandig sich ins Meer:
Dort komm nur hin, verbirg dich in den Büschen;
Vorübergehend hör' ich, was du sprichst.

Leander

Die Lampe aber hier, laß sie mir leuchten,
Die Wege sie mir zeigen meines Glücks.
Wann aber komm' ich wieder? Jungfrau, sprich!

Hero

Am Tag des nächsten Fests.

Leander

Du scherzest wohl!
Sag, wann?

Hero

Wenn neu der Mond sich füllt.

Leander

Bis dahin schleichen zehen lange Tage!
Trägst du die Ungewißheit bis dahin? Ich nicht!
Ich werde fürchten, daß man uns bemerkt,
Du wirst mich tot in deinem Sinne schaun,
Und zwar mit Recht! Denn raubt mich nicht das Meer,
So tötet Sorge mich, die Angst, der Schmerz.
Sag: übermorgen; sag: nach dreien Tagen,
Die nächste Woche sag.

Hero

Komm morgen denn.

Leander

O Seligkeit! O Glück!

Hero

Und kehrst du heim, Leander,
Das Meer durchschwimmend, nächtig, wie du kamst,
So wahre dieses Haupt und diesen Mund
Und diese meine Augen. Hörst du wohl?
Versprich es mir!

(Da er sie umfassen will, zurücktretend.)

Nein, nein! — Nun aber folge!
Ich leite dich.

(Sie geht nach dem Tische, die Lampe zu holen.)

Leander

(ihr mit den Augen folgend).

O herrlich, himmlisch Weib!

Hero

Was kommst du nicht?

Leander

Und soll ich also darbend
Verlassen diesen sel'gen Götterort?
Kein Zeichen deiner Huld, kein armes Pfand
Fort mit mir tragen, meiner Sehnsucht Labung?

Hero

Wie meinst du das?

Leander

Nicht mindestens die Hand? —
Und dann — sie legen Lipp' an Lippe —
Ich sah es wohl — und flüstern so sich zu,
Was zu geheim für die geschwätz'ge Luft.
Mein Mund sei Mund, der deine sei dein Ohr!
Leih mir dein Ohr für meine stumme Sprache!

Hero

Das soll nicht sein.

Leander

Muß ich so viel, du nichts?
Ich in Gefahr und Tod, du immer weigernd?
(Kindisch trotzend.)
Ich werde sinken, kehr' ich trauernd heim.

Hero

Du, frevle nicht!

Leander

Und du, gewähr!

Hero

Wenn du dann gehst.

Leander
(auf ein Knie niedersinkend).
Gewiß!

Hero
Und mir nicht streitest,
Daß ich zu leicht die Wange dir berührt;
Nein, dankbar bist vielmehr und fromm dich fügst.

Leander
Du zögerst noch?

Hero
Die Arme falte rückwärts,
Wie ein Gefangener, der Liebe, mein Gefangner.

Leander
Sieh, es geschah.

Hero
(das Licht auf den Boden stellend).
Die Lampe solls nicht sehn.

Leander
Du kommst ja nicht.

Hero
Bist du so ungeduldig?
So soll auch nie — und doch, wenn's dich beglückt —
So nimm und gib!
(Sie küßt ihn rasch.)
Nun aber mußt du fort!

Leander
(aufspringend).
Hero!

Hero
Nein, nein!
(Zur Tür hinauseilend.)

Leander

Wenn ich dir flehe, Hero!
Verwünscht! neidisches Glück!
(An der Tür horchend.)
Doch hör' ich Tritte,
Es sind die ihren, nähern sich der Tür,
Leis auf den Zehn — So kommt sie wieder? —
Götter!

Der Vorhang fällt.

Vierter Aufzug

Offener Platz. Im Hintergrunde das Meer. Rückwärts, auf der linken Seite, Heros Turm, mit einem halb gegen das Meer gerichteten Fenster und einem schmalen Eingange, zu dem einige Stufen emporführen. Daneben am Ufer einige hochgewachsene Sträucher. Nach vorn, auf derselben Seite, laufen Schwibbogen und Säulen, die Nähe von Wohnungen bezeichnend. Die rechte Seite frei mit Bäumen. Quer in die Bühne hineinstehend eine steinerne Ruhebank.

Nach dem Aufziehen des Vorhanges hört man hinter der Szene die Stimme des Tempelhüters.

Tempelhüter

Hierher, hierher, ihr Diener dieses Hauses!

Dann tritt Hero ganz vorne rechts auf.

Hero

Er ist hinüber! Allen Göttern Dank!
War's doch, als hätte sich das All verschworen,
Ihn hier zu halten bis zum lichten Tag!
Ein Gehen war und Kommen ohne Ruh.
Und er stand da, im Winkel still geduckt;
Da endlich kam der günst'ge Augenblick. —
Nun, er ist fort und ich bin wieder ruhig.

Auf derselben Seite, mehr nach rückwärts, kommt der Tempelhüter, ein Horn am Bande um den Leib und einen Spieß auf der linken Schulter, ihr bei jeder Bewegung folgend.

Tempelhüter

Du sahst ihn wohl.

Hero

Wen doch?

Tempelhüter

Den fremden Mann.
Er sprang nur jetzt ins Meer.

Hero

Nur jetzt? So rasch?

Tempelhüter

Drei Schritte kaum von dir.

Hero

Und sah ihn nicht?
(Sie geht auf den Turm zu.)

Tempelhüter

Wohl sahst du ihn und mußtest wohl ihn sehn.

Hero
(weitergehend).

Muß ich? Bin ich denn Wächter so wie du?

Tempelhüter

Nicht Wächter. — Zwar, wenn Wächter ist, wer wacht —
Du wachtest ziemlich lang bei deiner Lampe.

Hero

Ei, daß du alles siehst!

Tempelhüter

Wohl seh' ich, wohl!

Der Priester kommt von der linken Seite.

Priester

Find' ich hier Streit?

Hero
(auf den Stufen des Turmes).

Der Mann da ist nicht klug.

Tempelhüter

Wollt' ich nur reden, ei!

Hero

Er spricht und spricht.
Ich geh'.

Priester

Wohin?

Hero

In Turm.

Priester

Was dort?

Hero

Zu schlafen.
(Ab in den Turm.)

Tempelhüter

Zu schlafen, ja; nachdem sie lang gewacht.

Priester

Was war denn hier?

Tempelhüter
(Heron nachsprechend).

Und nennst du mich nicht klug,
Weil ich ein Diener nur, ihr hohen Stamms?
Meinst du, die Klugheit erbe eben fort

Vom Vater auf den Sohn, wie Geld und Gut?
Ei, klug genug und schlau genug und wachsam.
(Er stößt den Spieß in den Boden.)

Priester

Soll ich erfahren denn —?

Tempelhüter
(noch immer Heron nachsprechend).

Ei ja, ja doch!

Priester
(zum Gehen gewendet).

Du leistest, merk' ich, selber dir Gesellschaft!
Ich gönne sie und überlass' dich ihr.

Tempelhüter

Herr! Eben sprang ein Mann vom Ufer in die Flut.

Priester

Das also war's?

Tempelhüter

Und Hero stand nicht fern.

Priester

Er sprang wohl auch, stand ich in seiner Nähe.

Tempelhüter

Und dort in jenem Turme brannte Licht
Die ganze Nacht.

Priester

Das sollte freilich nicht.
Doch Hero weiß wohl kaum, daß wir vermeiden,

Durch Licht und Flamme Bösgesinnten, Feinden
Den Weg zu zeigen selber durch die Klippen,
Mit denen sich die Küste gürtend schützt.
Drum warne sie.

Tempelhüter

Ei, daß sie meiner spottet?
Sie wußt' es wohl, und dennoch brannte Licht.
Das macht: sie wachte, Herr!

Priester

So?

Tempelhüter

Bis zum Morgen.
Und oben war's so laut, und doch so heimlich,
Ein Flüstern und ein Rauschen hier und dort.
Die ganze Gegend schien erwacht, bewegt:
Im dichtsten Laub ein sonderbares Regen,
Wie Windeswehn, und wehte doch kein Wind;
Die Luft gab Schall, der Boden tönte wieder,
Und was getönt und wiederklang, war nichts.
Das Meer stieg rauschend höher an die Ufer,
Die Sterne blinkten, wie mit Augen winkend,
Ein halb enthüllt Geheimnis schien die Nacht.
Und dieser Turm war all des dumpfen Treibens
Und leisen Regens Mittelpunkt und Ziel.
Wohl zwanzigmal eilt' ich an seinen Fuß,
Nun meinend, jetzt das Rätsel zu enthüllen,
Und sah hinan, nichts schaut' ich als das Licht,
Das fort und fort aus Heros Fenster schien.
Ein einzig Mal lief wie ein Mannesschatten

Vom Meeresufer nach dem Turme zu.
Ich folg', und angelangt, war wieder nichts,
Nur Rauschen rings und Regen, wie zuvor.

Priester

Scheint's doch, des ganzen Wunders voller Inhalt,
Mit Ursach und mit Wirkung, lag in dir.

Tempelhüter

Ei, Herr! und warum brannte denn das Licht
Die ganze Nacht bis kurz, wie ich berichtet?
Als mich der Spuk zum Rasen halb gebracht,
Trat ich ins Innre des Gebäudes, jenseits,
Wo an den Turm der Diener Wohnung schließt:
Da fällt Janthe mir zuerst ins Auge,
Gekleidet und geschmückt, als wär's am Tag.

Priester

Des Rätsels Lösung bietet sich von selbst.
Frag du das Mädchen. Ruf sie her. Du kennst sie
Und weißt, wie oft sie Störung schon gebracht.

Tempelhüter

So dacht' ich auch und schalt sie tüchtig aus;
Allein das Licht, an jenem, jenem Fenster!
Und dann: als kurz ich vor im Haine ging,
Springt, hup! ein Mann ins brausend schäum'ge Meer,
Und in demselben Augenblick tritt Hero,
Drei Schritte kaum entfernt, aus dem Gebüsch.

Priester

Wenn du vermuten willst, such andern Stützpunkt;
Nur was dir ähnlich, treffe dein Verdacht!

Tempelhüter

Nur was mir ähnlich? Ei, ich seh' es kommen!
Dem Diener sei nicht Urteil noch Verstand.

Priester

Ruf mir Janthen.

Tempelhüter

Aber, Herr, das Licht! —

Priester

Janthen, sag' ich dir!

Tempelhüter

Und jener Mann,
Der sprang ins Meer und gen Abydos schwamm?

Priester

Wie sagst du? — gen Abydos?

Tempelhüter

Wohl.

Priester

Abydos!
Ruf mir Janthen.

Tempelhüter

Wohl!

Priester

Und Heron sage —!

(Eine Rolle aus dem Busen ziehend)

Gib ihr dies Schreiben, das von ihren Eltern
Nur eben kam und das — Vielmehr, laß nur —

Sag ihr, daß ich die Dienerin beschied.

(Der Tempelhüter ab in den Turm.)

Abydos!
Was ist's, daß dieser Name mich durchfährt?
War aus Abydos nicht das Fremdenpaar,
Das jüngst im Hain —? Wahnsinn, es nur zu denken!
Und doch! Ist nicht das Jünglingsalter kühn
Und bleibt nicht gern auf halbem Wege stehn,
Vor allem, wo Verbotnes lockt? Wenn sie
Versucht, das Abenteuer zu bestehn,
Das mein Dazwischentritt gestört? — und Hero,
Unwissend trüge sie des Wissens Schuld.
Nebstdem, daß sie noch jung und neu im Leben,
Noch unbelehrt, zu meiden die Gefahr,
Ja, zu erkennen sie. — Genug, genug!
In meinem Innern reget sich ein Gott
Und warnt mich, zu verhüten, eh's zu spät.

(Der Tempelhüter ist zurückgekommen.)

Nun?

Tempelhüter

Hero hält Janthen noch bei sich.
Die Priestrin ruht, gelehnt auf weichen Pfühl,
Das Mädchen kniet vor ihr und spricht und tändelt.
Man läßt dich bitten, Herr —

Priester

Sie zögern? Wie?
Heiß du Janthen augenblicks mir nahn!

Tempelhüter

(sich nach rückwärts bewegend).

Nur aber —

Priester

Und wenn still auch sonst und klug.
Der Wahnsinn, der das kluge Weib befällt,
Tobt heft'ger als der Torheit wildstes Rasen.

Janthe kommt.

Tempelhüter

Ei, komm nur immer, komm nur, du Geschmückte!
Hier fragt man dich, warum so spät du wachst?

Priester

Von allem, was sich Schlimmes je begab
In diesem Haus, fand ich dich immer wissend,
Belehrt durch Mitschuld, oder Neugier mindstens.
Nun meldet man, daß sich in dieser Nacht
Verdächtig Treiben hier am Turm geregt;
Auch fand dich dieser Mann, da alles schlief,
Noch wachend und gekleidet in den Gängen.
Drum steh ihm Red' und sage, was du weißt.

(Er entfernt sich.)

Janthe

Bei allen Göttern, Herr —!

Priester

(zurücksprechend).

Laß du die Götter
Und sorg erst, wie den Menschen du genügst!

Janthe

Nichts weiß ich ja! Ich hörte nur Bewegung,
Ein Kommen und ein Gehn. Die Nacht war schwül,
Da lauscht' ich vor der Tür und ging dann schlafen.

Tempelhüter

So nennst du: vor der Tür, zwei Treppen hoch?
Ich fand dich in dem Gang vor Heros Kammer.

Janthe

Ich war so bang, allein; da wollt' ich Hero fragen,
Ob sie gehört, und ob ihr bang wie mir.

Priester

(sich wieder nähernd).

Ich aber sage dir: du sollst gestehn;
Denn daß du weißt, zeigt mir dein ängstlich Zagen.

Hero kommt.

Hero

Was ist denn nur? Warum berief man uns?

Priester

Hier ist Janthe, die du kennst gleich mir.
Sie wird beschuldigt, daß bei nächt'gem Dunkel —

Hero

Man tut ihr wohl zu viel.

Priester

So weißt du —?

Hero

Herr!
Ich weiß nur, daß der Mensch gar gern beschuldigt,
Und vollends dieser Mann ist wirren Sinns.

Priester

Doch ist's gewiß: ein Fremder war am Turm.

Hero
(nach einer Pause).

Nun, Herr, vielleicht der Überird'schen einer!
Du sprachst ja selbst: in altergrauer Zeit
Stieg oft ein Gott zu sel'gen Menschen nieder.
Zu Leda kam, zum fürstlichen Admet,
Zur strengverwahrten Danae ein Gott;
Warum nicht heut? zu ihr? zu uns? Zu wem du willst?
(Sie geht auf die Ruhebank zu.)

Priester

Sprach das der Spott? und dünkt das Heil'ge dir —?
(Zu Xanthen.)
Nun, Törin oder Schuldige, gesteh!

Xanthe

Frag doch nur Hero selbst. Sie wohnt im Turm;
War dort Geräusch, vernahm sie es wohl auch.

Priester
(sich Hero nähernd).

Hörst du?

Hero
(die sich gesetzt hat, halb singend, den Kopf in die Hand gestützt).

Sie war so schön,
Ein Königskind.
(Sprechend)

Nun, lichter Schwan, flogst du zu lichten Sternen?

Priester

Hero!

Hero
(emporfahrend).

Was ist? Wer faßt mich an? Was willst du?

Priester

Hast du vergessen schon?

Hero

Nicht doch! Ich weiß,
Was man beschuldigt jene, ohne Grund.
Sei du nicht bang, Janthe, frohen Muts!
Wenn alle dich verließen, alle sie,
In meiner Brust lebt dir ein warmer Anwalt.
(Sie wiederholt küssend.)
Wenn sie dich quälen, Gute, komm zu mir;
Nun aber geh; sie spotten dein und meiner.

Priester

Bleib noch!
(Janthe zieht sich zurück.)
(Zu Hero.)
Du liebtest nie das Mädchen sonst;
Woher der Anteil nun?

Hero
(die aufgestanden ist).

Was fragst du mich?
Sie ist gekränkt; braucht's da noch andern Grund?

Priester

Doch wem galt iene nächtlich dunkle Störung?

Hero

Warum denn ihr?

Priester

Wem sonst?

Hero

Die Lüfte wissen's;
Doch sie verschweigen's auch.

Priester

Nun denn, zu dir! Man sah
In deinem Turme Licht die ganze Nacht.
Tu das nicht mehr.

Hero

Wir haben Öl genug.

Priester

Doch sieht's das Volk und deutet's, wie es mag.

Hero

Mag's denn.

Priester

Auch riet ich dir, den Schein zu meiden,
Den Schein sogar! — viel mehr noch wahren Anlaß.

Hero

Wir meiden ihn, doch meidet er auch uns?

Priester

Sprichst aus Erfahrung du?

Hero

Was ist die Zeit?
Wie lang ist's noch bis Abend?

Priester

Und warum?

Hero

Gesteh' ich's! Ich bin müd.

Priester

Weil du gewacht?

Hero

So ist's. Der Wind kommt uns von Osten, denk' ich,
Und ruhig ist die See. Nun, gute Nacht!

Priester

Am hohen Tage? Hero, Hero, Hero!

Hero

Was willst du, Ohm?

Priester

Hab Mitleid mit dir selbst!

Hero

Ich sehe wohl, um mich geht manches vor,
Das mich betrifft, und nah vielleicht und nächst,
Doch fass' ich's nicht, und düster ist mein Sinn.
Ich will darüber denken.

Priester

Halt vorerst!
Du kannst noch nicht zurück in deine Wohnung; —
Erst harrt noch ein und anderes Geschäft.

Hero

Geschäft?

Priester
(streng).

Geschäft! ....

(Gemildert.)

Des neuen Amtes Bürde.
Im Tempel ist — und dann — vergaß ich's denn? —
Von deinen Eltern kam ein Brief — vielmehr:
— Man meldet mir — ein Bote deiner Eltern,
Von ihnen, scheidend, noch zu uns gesendet,
Sei angelangt am östlich äußern Tor,
Das abschließt unsern heiligen Bezirk; —
Allein die Fischer, die am Meere wohnen,
Mißtrauisch jedem Fremden und vielleicht
Der Störungen schon kundig dieser Nacht,
Sie wehren ihm den Eintritt bis zu uns.
Ich gönne dir die Freude, geh du hin
Und sprich den Mann und höre, was er bringt.

Hero

So muß ich selbst —?

Priester

Treibt dich Verlangen nicht?
Botschaft von deinen Eltern — dann —

Hero

Ich gehe.

Priester

Du findest wohl den Mann bei jenen Hütten,
Doch wär' es nicht, und hätt' er sich entfernt,
So wirst du mir schon weiter wandeln müssen,
Bis du —

Hero

Es soll geschehn.

Priester

Tritt nur indes

Bei unsers Hauses wackerm Schaffer ein,
Von dort aus sende Diener, die ihn suchen.
Und, einmal da: laß dir den Vorrat zeigen,
Den man dort sammelt für der Göttin Dienst.
Das letzte Fest ließ unsre Tempel nackt.
Es fehlt an Weihrauch, Opfergerste, Linnen,
Kannst du davon mir bringen, dank' ich dir's.

Hero

Dann aber kehr' ich heim.

Priester

Gewiß, wenn du
Der Pilgerruh' erst einen Blick gegönnt,
Die dort ganz nah auf schlanken Säulen steht.
Vielleicht birgt unser Mann sich dort zumeist.
Auch haben Waller sich, so heißt's, versammelt,
Die ferneher zu unserm Tempel ziehn.
Tritt unter sie und sprich ein nützlich Wort,
Den Opfern, die sie bringen, wohne bei;
Und hast du so dein heilig Amt vollbracht —
Es wäre denn, der Rückweg gönnte Zeit —

Hero

Genug, o Herr! beinah sagt' ich: zu viel.
(Einschmeichelnd)
Gesteh' ich dir's, ich bliebe lieber hier.

Priester
(ruhig).

Doch muß es sein.

Hero

Muß es? Nun so geschehe's. . .

Priester

Nimm nur die neue Freundin mit, Janthen,
Die dir so sehr gefällt, das kürzt den Weg.

Hero

Hast du doch recht, und also will ich tun.
Janthe, komm und leite mich den Pfad!
Dein froh Gespräch laß uns den Weg verkürzen,
Und werd' ich müd, so leih mir deinen Arm.

Du aber, stille Wohnung, lebe wohl!
Eh' noch der Abend graut, seh' ich dich wieder.

Wo bist du? — Ah! — Sei heute Hero du
Und denke, sprich für mich. Ein andermal
Bin ich Janthe gern — Und sei nicht grämlich, hörst du?

(Janthens Nacken umschlingend, ab.)

Priester

Zähm' ich den Grimm in meiner tiefsten Brust?
Kein Zweifel mehr, die Zeichen treffen ein.
Ein Mann dem Tempel nah, und Hero weiß es.
Und einer war's von jenen Jünglingen,
Leander und Naukleros hießen sie,
Die, aus Abydos, ich im Haine traf;
Ob aber schon seit lang' mit Heuchlerkunst
Sie mir's verbirgt, ob nun erst heute, jetzt erst —

Naukleros und Leander. Welcher war's?

(Die flachen Hände vor sich hingestreckt.)

In gleichen Schalen wäg' ich euer Los.

Die Namen beide ähnlichen Gehalts,
Die Zahl der Laute gleich in ein und anderm,
Desselben Anspruchs jeder auf das Glück:
Indes der eine doch ein Lebender, Beseelter,
Sein Freund ein Toter ist, schon jetzo tot;
Denn, weil sie fern, leg' ich die Schlingen aus,
Die ihn verderben, kehrt der Kühne wieder.

Unseliger! Was streckteſt du die Hand
Nach meinem Kind, nach meiner Götter Eigen?

(Nach rückwärts gewendet.)

Ha, Alter, du noch hier? Laß uns hinauf!
Erforschen jedes Zeichen, das der Tat,
Der noch verhüllten, dunkeln Fußtritt zeigt.
Kommt dann die Nacht und siehst du wieder Licht —

Und doch, wer weiß, ob wir uns nicht getäuscht?
Ist Zutraun blind, sieht Argwohn leicht zu viel,
Zum mindesten befehl' ich dir, zu zweifeln,
Bis ich dir sage: Glaub's! Erschrick nicht, Alter!
Geh nur voran und öffne jene Tür.

(Der Alte geht dem Turme zu.)

Der Priester

(im Begriff, ihm zu folgen).

Fortan sei Ruh'. Der Torheit Werk vergeh'!
Der Morgen find' es nicht. Es sei gewesen.

(Mit dem Diener in den Turm ab.)

Kurze Gegend. Rechts im Vorgrunde Leanders Hütte. Daneben ein Baum mit einem Votivbilde.

Naukleros kommt und bleibt vor der Hütte stehen, mit dem Fuß auf den Boden stampfend.

Naukleros

Leander, hör! Machst du nicht auf? — Leander!

Bis jetzt hat meine Sorgfalt ihn bewahrt.
Ich ließ ihn gestern abends in der Hütte
Und heute tat, die Nachbarn sagen's,
Sich noch nicht auf die festverschlossne Tür.
Doch gilt's, zu wachen noch, zu hüten, sorgen.

Was aber zögert er? es ist schon spät.
Hat allzugroßer Schmerz —? Wie, oder gar?
Vergaß vielleicht den Gram und seine Leiden
Und träumt nun langgestreckt? Leander, ho!
Langschläfer, Ohnesorg! Beim Sonnengott,
Machst du nicht auf, so spreng' ich dir die Tür.

Mit alledem dünkt's mich doch sonderbar —
(Er sieht durch die Spalte.)

Leander tritt links im Hintergrunde auf.

Leander

Huhup!

(Er zieht sich wieder zurück.)

Naukleros
(rasch umgewendet).

Wer da? Freund oder Feind?

Leander
(vortretend).

Ha! Ha!

Erschreckt?

(Er trägt einen Stab in der Hand und unter dem Arme ein Schleiertuch, dessen eines Ende er während des folgenden in eine Schleife bindet.)

Naukleros

Du selbst? Und also spöttisch
Genüber deinem Meister, deinem Herrn?
Und dann — Was dünkt mir denn? — Wo kommst du her?
Verließ ich dich nicht abends in der Hütte?
Und heute — sieh, ich weiß, die Nachbarn sagen's —
Ging noch nicht auf die festverschlossne Tür.
Wo kommst du her und wie?

(Er greift mit der Hand hin, um Leanders Beschäftigung zu unterbrechen.)

Leander
(zurücktehrend).

Mein Stab, mein Wimpel, ei!

Naukleros

Dein Haar ist feucht, die schweren Kleider kleben.
Du warst im Meer.

Leander

Wie bündig schließt der Mann!

(Er geht während des folgenden nach rückwärts zum Baume und legt Stab und Schleier auf einer Erderhöhung unter dem Götterbilde nieder.)

Naukleros
(seinen Bewegungen folgend).

Im Meer? Weshalb? Du warst doch nicht —? Leander!
Weißt du? Sie senden Späher aus von Sestos,
An unserm Ufer hat man ihrer schon gesehn.

Wenn nun so weit, bis über Meeresgrenze
Ihr Argwohn reicht, um wie viel strenger denkst du
Das Jenseits dir bewacht, uns feind von je?
Der wär' ein Tor, der irgend es versuchte,
Zu stürzen sich ins aufgespannte Netz.
Dann aber: wie?

Leander

(der wieder zurückgekommen ist, nach rückwärts sprechend).

Bewahre mir's, du Gott!

Naukleros

Noch einmal: wie? Du weißt, ich brach das Steuer
Von deinem Kahn, und alle Nachbarn hielten
Auf mein Gesuch die Nachen unterm Schloß.
Wenn nun zu Schiffe nicht, wie sonst? Denn schwimmend,
Leander, schwimmend —! Kennst du auch den Raum,
Der trennt Abydos' Strand von Sestos' Küste?
Kein Lebender kommt lebend drüben an;
Denn hielte auch die Kraft, so starren Klippen,
Die reichen rings, so weit das Ufer reicht,
Kein Ruheplatz, noch Anfurt, keine Stelle,
Die sichre Landung beut.

Leander

Sieh nur! So schroff?

Naukleros

Nun ja: Ein Ort ist zwischen scharfen Klippen,
Dort mag ein Glückskind, das ihn nicht verfehlt,
In finstrer Nacht, dort mag dem Land er nahn.

Ein Turm steht da, voreinst zum Schutz gebaut;
Jetzt wohnt die Priesterjungfrau drin, die einst wir
Im Haine sahn. Du wohl seitdem — Leander!
Birg nicht dein Aug'! zu spät! Denn es gestand.

Nun, du warst dort heut nacht, statt hier zu ruhn,
Fandst glücklich aus den einz'gen Platz der Landung
Und standst am Turm, den feuchten Blick empor,
Liebäugelnd mit dem Licht in ihrer Kammer;
Sahst ihre Schatten an den Wänden fliehn,
Beglückt, um höhern Preis nicht, als den Tod,
Im Übermaß von so viel Glück zu schwelgen.

Leander

Armseliger!

Naukleros

Auch das! Die Schildrung war zu schwach.
Du sahst sie, sprachst mit ihr, fandst Haus und Pforte
Geöffnet, unbewacht, tratst ein —?

Leander

(sich in seine Arme werfend).

Naukleros!
Fühlst du den Kuß? und weißt du, wer ihn gab?

Naukleros

Laß ab! Dein Kuß ist Tod!

Leander

So furchtsam?

Naukleros feig?

Naukleros

Nun ja, ich seh' es wohl, wir haben,

Die Plätze haben wir getauscht. Ich furchtsam,
Du kühn; Leander frohen Muts, Naukleros —
Ich werde doch nicht gar noch weinen sollen?
Wohlan, geh in den Tod! Nur eines,
Ein Einziges versprich mir: Dieses Mal,
Diesmal such nur ihn nicht; bleib fern von Sestos!
Damit, wenn du nun daliegst, bleich und kalt,
Ich mir nicht sagen müsse: Du warst's, du,
Der treulos seine Freundespflicht versäumt,
Ihm selber wies die todgeschwellten Früchte,
Selbst wob das Netz, das klammernd ihn umfing.

(Ein Knie zur Erde gebeugt.)

Leander!

Leander

Bist du krank? Was kommt dir an?

Naukleros

Hast du doch recht, und fürder auch kein Wort!
Wer spräch' auch wohl zum brandend tauben Meer,
Zum lauten Sturm, dem wilden Tier der Wüste,
Das achtlos folgt der angebornen Gier?
Darum kein Wort! Nur, denkst du irgend noch
Der Freundschaft, die uns einst —?

Leander

Naukleros! einst?

Naukleros

Laß das! Es spricht die Tat. Schein' ich dir irgend
Noch eines kleinen, armen Dienstes wert,
Tu mir die Lieb' und öffne jene Tür.

Leander

Wozu?

Naukleros

Ich bitte dich.

Leander

Der Schlüssel, weißt du,
Liegt unterm Stein.

Naukleros

Tu's selbst.

Leander

(der die Tür der Hütte geöffnet hat).

Es ist geschehn.

Naukleros

Wohlan! und daß ich dankbar mich erweise:
Geh dort hinein!

Leander

Ich nicht.

Naukleros

Du sollst! Du mußt!
Der Stärkre war ich stets, der Ältre bin ich,
Und jetzt stählt Sorge dreifach meinen Arm.
(Leander anfassend.)
So fass' ich dich, so halt' ich dich, so drück' ich
Dich an den Grund. Gehorchst du wohl?

Leander

(mit gebrochenen Knien).

Halt ein!

Naukleros

(ihn loslassend).

Armseliger! von Lieb' und Wellen matt!
Und nun hinein!

Leander
(zurückweichend).
Fürwahr, ich werde nicht!

Naukleros
(ihn anfassend und zurückdrängend).
Du wirst, du sollst, du mußt!

Leander
Laß ab!

Naukleros
Vergebens!
(Er hat ihn in die Thür gedrängt, die er jetzt rasch an sich zieht.)
Nun zu die Tür!
(Er dreht den Schlüssel.)
Und schwimm du künftig wieder!
Ich will als Schließer selbst die Nahrung bringen;
Doch daß du nicht entkommst, bin ich dir gut.

Leander
(von innen).
Naukleros!

Naukleros
Nein!

Leander
Ein Wörtchen nur!

Naukleros
Nicht eins!

Leander
Doch wenn mein Heil, mein Leben dran geknüpft,
Daß du mich hörst?

Naukleros

Was also wär' es denn?

Leander

Nur eine Spanne weit mach auf die Thür!
Mein Dasein ist bedroht, wenn du's verweigerst.

Naukleros

Nun, handbreit öffn' ich denn.
(Zurückprallend.)
Ha, was ist das?

Leander

(stürzt aus der Hütte, das Haupt mit einem Helme bedeckt, den Schild am Arme, ein bloßes Schwert in der Hand).

Komm an! komm an! Warum nicht hältst du mich?
Noch ist mir meines Vaters Helm und Schwert,
Und Tod dräut jedem, der sich widersetzt!

Tor, der du bist! und denkst du, den zu halten,
Den alle Götter schützen, leitet ihre Macht?
Was mir bestimmt, ich will's, ich werd's erfüllen;
Kein Sterblicher hält Götterwalten auf.

Ihr aber, die ihr rettend mich beschirmt
Durch Wellenmacht:
(er kniet)
Poseidon, mächt'ger Gott!
Der du die Wasser legtest an die Zügel,
Den Tod mir scheuchtest von dem feuchten Mund!
Zeus, mächtig über allen, hehr und groß!
Und Liebesgöttin du, die mich berief,

Den kundlos Neuen, lernend zu belehren
Die Unberichteten, was dein Gebot,
Steht ihr mir bei und leitet wie bisher!

(Aufstehend und Schild und Schwert von sich werfend, den Helm noch immer auf dem Haupte.)

Drum keine Waffen! Euer Schutz genügt.
Mit ihm geharnischt wie mit ehrner Wehr,
Stürz' ich mich kühn in Mitte der Gefahren.

(Schnell den Stab mit dem Schleiertuche aufnehmend und die darin geknüpfte Schleife an die Spitze des Stabes befestigend, indes er das andere Ende mit der Hand daran festhält.)

Und dieses Tuch, geraubt von heil'ger Stelle,
Schwing' ich als Wimpel in vermessner Hand;
Es weist den Weg mir durch die Wasserwüste!
Und läßt ein Gott erreichen mich die Küste,
Pflanz' ich, ein Sieger, es auf den erstiegnen Strand.
Erlieg' ich, sei's durch euch! Und also fort!

(Das Tuch flaggenartig schwingend.)

Amor und Hymen, ziehet ihr voran,
Ich komm', ich folg', und wäre Tod der dritte!

(Er eilt fort.)

Naukleros

Er ist von Sinnen! Hörst du nicht? Leander!

(Die Waffen aufnehmend.)

Noch geb' ich ihn nicht auf. Die Freunde samml' ich,
Wir halten ihn, und wär' es mit Gewalt.

Dort schleicht ein Mann, gehüllt in dunkeln Mantel,
Ein Späher jenes Tempels schon vielleicht.
Ich meid' ihn, folge jenem. O mein Freund!

(Er zieht sich, ausweichend, nach der entgegengesetzten Seite zurück.)

Platz vor Heros Turm, wie zu Anfang dieses Aufzuges.

Hero kommt, die Hand auf Janthens Schulter gelegt. Diener mit Gefäßen folgen.

Hero

Tragt die Gefäße nur hinauf zu meinem Ohm;
Sagt ihm — Ihr wißt ja selbst. — Ich bleibe hier.
(Sie setzt sich.)
War dieser Mann doch, meiner Eltern Bote,
Wie Hoffnung, wie das Glück: man sucht's, es flieht
Und läßt uns so zurück.

Janthe

Du gingst so rasch.

Hero

Nun, ich bin wieder da.

Janthe

Willst du nicht lieber
Hinauf in dein Gemach?

Hero

Nein, nein, nur hier.
Ist's noch nicht Abend?

Janthe

Kaum.

Hero

(den Kopf in die Hand gestützt).
Nu, nu! Ei nu!

Der Tempelhüter kommt von der linken Seite.

Tempelhüter

So bist du hier? Wir harrten deiner längst.

Hero

Längst also? längst? Ich glaub', ihr spottet mein!
Ging ich nicht unverweilt, den Boten suchend,
Der ewig mir entschwand, jetzt hier, nun dort.
Mit Absicht tatet ihr's. Weiß ich, warum?

Tempelhüter

Der Bote kam auf andern Wegen her,
Du warst kaum fort. Er ist bei deinem Ohm.

Hero

Und ihr ließt unberichtet mich? Doch immer!
Ein andermal will ich wohl klüger sein.

Tempelhüter

Dein Oheim harrt im Tempel.

Hero

So!
Er wird noch harren, denn ich bleibe hier.

Tempelhüter

Doch er befahl —

Hero

Befahl er dir, so tu's;
Ich denke, künftig selbst mir zu gebieten.
Geh nur!

(Zu Ianthen.)

Du immer auch.

Ianthe

Befiehlst du irgend sonst —

Hero

Ich nicht. — Und doch! Wenn's selber dir gefällt.
Geh nur hinauf, bereite mir die Lampe,
Gieß Öl noch zu, genug für viele Zeit.
Und kommt die Nacht — allein, das tu' ich selbst.

(Die beiden gehen.)

Hero

Und kommt die Nacht — Sie bricht ja wirklich ein.
Da ist mein Turm, dort flüstern leise Wellen,
Und gestern war er da, und heut versprach er —
War's gestern auch? Mich deucht, es wär' so lang,
Mein Haupt ist schwer, die wirren Bilder schwimmen.
Des Tages Glut, die Sorge jener Nacht,
Die keine Nacht, ein Tag in Angst und Wachen —
Das liegt wie Blei auf meinem trüben Sinn.
Und doch ein lichter Punkt in all dem Dunkel:
Er kommt. Gewiß? Nur noch dies eine Mal,
Dann bleibt er fern. — Wer weiß? — Auf lange Zeit.
Und spät erst, spät — ich muß nur wachsam sein!

(Den Kopf in die Hand lehnend.)

(Der Priester kommt mit dem Tempelhüter.)

Priester

So kommt sie nicht?

(Der Tempelhüter zeigt schweigend auf die Ruhende.)

Priester

(zu ihr tretend).

Hero!

Hero

(aufschreckend).

Bist du's, mein Freund?

Priester

Ich bin's, und bin dein Freund.

Hero

(aufstehend).

Sei mir gegrüßt!

Priester

Mir thut es leid, daß du im Irren gingst:
Der Bote deiner Eltern, weißt du wohl —?

Hero

Ich weiß.

Priester

Er brachte Briefe mit, sie liegen
In deinem Turmgemach. — Holst du sie nicht?

Hero

Auf morgen les' ich sie.

Priester

Nicht heut?

Hero

Nicht jetzt.

Priester

Zu wissen, wie sie leben, reizt dich nicht?

Hero

Nur kurz ist's, daß sie schieden; sie sind wohl.

Priester

Bist du so sicher des?

Hero

Ich bin es, Herr!
Aufs Zeugnis einer seligen Empfindung,
Die mich durchströmt, mein Wesen still verklärt,
Daß alle, die mir teuer, froh und wohl.

Priester

Wie oft täuscht ein Gefühl.

Hero

Was täuschte nie?
Bleibt mir die Wahl, wähl' ich die süßre Täuschung.

Priester

Wo ist Ianthe?

Hero

Eben ging sie hin.

Priester

Nach den Ereignissen der letzten Zeit
Kann sie nicht weilen mehr in unsrem Hause.

Hero

Ich sagte dir, du tust dem Mädchen unrecht.

Priester

Doch wie erweisest du's?

Hero

Ich glaub' es so.

Priester

Auf ein Gefühl auch?

Hero

Auch auf ein Gefühl.

Priester

Doch ich will Klarheit, und Janthe scheide.

Hero

Verzeih! Du weißt, das kann nicht ohne mich.
Die Mädchen sind der Priesterin befohlen,
Und meine Rechte kenn' ich so wie meine —
Ich kenne, Herr, mein Recht.

Priester

Wie meine Pflichten;
Du wolltest sagen so?

Hero

Ich wollte, Herr,
Und sag' es jetzt: auch meine Pflichten kenn' ich;
Wenn Pflicht das alles, was ein ruhig Herz,
Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt,
Dem Recht genüber stellt der andern Menschen.

Priester

Dem Recht der Götter nicht?

Hero

Laß uns nicht klügeln!
Gib deinem Bruder und dir selbst sein Teil;
Die Götter sind zu hoch für unsre Rechte.

Priester

Du bist gereift.

Hero

Nun, Herr, die Sonne scheint,
Und auch der Mond läßt wachsen Gras und Kraut.

Priester

Da du so streng ob deinen Rechten hältst,
So muß ich bitten dich, mir zu verzeihn,
Daß ich erbrochen deiner Mutter Schreiben.

Hero

Was mein ist, ist auch dein.

Priester

Ich wollte wohl,
Du läsest diesen Brief, ob einer Warnung,
Die er enthält.

Hero

Gewiß, ich werde. Morgen.

Priester

Nein, heut! Wär's nicht zu viel, ich bäte dich,
Ihn jetzt zu holen, gleich.

Hero

Du quälst mich, Ohm.
Allein, damit du siehst — Ist's noch nicht Abend?

Priester

Beinah.

Hero

Ich hole denn das Schreiben,
(mit verbindlichem Ausdruck)

Damit du siehst, wie sehr ich dir zu Dienst.
(Ab in den Turm.)

Priester

Mein Innerstes bewegt sich, schau' ich sie!
So still, so klug, so Ebenmaß in jedem,
Und immer deucht es mir, ich müßt' ihr sagen:
Blick auf! Das Unheil gähnt, ein Abgrund, neben dir!
Und doch ist sie zu sicher und zu fest.
Gönn' ich ihr Zeit, und taucht ihr heller Sinn
Auf aus den Fluten, die ihn jetzt umnachten,
Denkt sie auf Mittel nur, ihn zu erretten,
Entzieht den Strafbarn unsrer Schlingen Haft
Und ist so mehr und sichrer dann verloren.

Zwar, muß sie schuldig sein? Wenn ein Verwegner
Das Unerlaubte tollkühn unternahm —
Sei's auch, daß sie berührt nach Jugendart —
Muß im Verständnis sie ihm selbst die Zeichen,
Die Mittel selbst ihm bieten seiner Tat?
(Am Fenster des Turmes erscheint die Lampe.)
Was dort? Die Lampe strahlt. Unselig Mädchen,
Sie leuchtet deiner Strafe, deiner Schuld.

Der Tempelhüter kommt.

Tempelhüter

Siehst du das Licht?

Priester

Ich seh's. Sprachst du die Fischer?

Tempelhüter

Ja, Herr. Sie rudern nicht, wie du befahlst,
Heut nacht ins Meer, das hoch geht ohnehin.

Priester

So besser denn! Du folge nun, sie kommt.

(Sie entfernen sich nach der linken Seite.)

Hero kommt zurück mit einer Rolle.

Hero

Hier ist dein Brief. Nimmst du ihn nicht? — Ei ja! —
Wo ging er mir nur hin? — Er kommt wohl wieder.
(Sie steckt den Brief in den Gürtel.)
Wie schön du brennst, o Lampe, meine Freundin!
Noch ist's nicht Nacht, und doch geht alles Licht,
Das ringsumher die laute Welt erleuchtet,
Von dir aus, dir, du Sonne meiner Nacht.
Wie an der Mutter Brust hängt alles Wesen
An deinem Umkreis, saugend deinen Strahl.

Hier will ich sitzen, will dein Licht bewahren,
Daß es der Wind nicht neidisch mir verlöscht.
Hier ist es kühl, im Turme schwül und schläfrig,
Die dumpfe Luft drückt dort die Augen zu;
Das aber soll nicht sein, es gilt, zu wachen.
(Sie sitzt.)
Sie haben mich geplagt den langen Tag
Mit Kommen und mit Gehn. Nicht absichtlos!
Allein weshalb? Warum? Ich weiß es nicht.
(Den Kopf in die Hand gesenkt.)
Doch immerhin! Drückt erst nicht mehr die Stirn,
Erkenn' ich's wohl. Und dann — soll auch — wenn nur —
(Emporfahrend.)
Was ist? Wer kommt? — Ich bin allein. Der Wind nur
Weht schärfer von der See. — So besser denn
Treibst du den Holden früher ans Gestade.

Die Lampe brennt noch hell. Pfui, wer wird träumen?
Hellauf und frisch! der Liebe süße Wacht.
(Den Kopf wieder in die Hand gestützt.)
Genau besehn, wollt' ich, er käme nicht.
Ihr Argwohn ist geweckt, sie lauern, spähn.
Wenn sie ihn träfen — mitleidvolle Götter!
Drum wär' es besser wohl, er käme nicht.
Allein, er wünscht's, er flehte, bat. Er will's.
Komm immer denn, du guter Jüngling, komm!
Ich will dich hüten wie der Jungen Schar
Die Glucke schützt, und niemand soll dir nahn,
Niemand, als ich allein, und nicht zu schäd'gen;
Bewahr'! bewahr'! — Ich bin doch müd.
Es schmerzt der Fuß. Löst niemand mir die Schuh'?
(Sie zieht einen Fuß auf die Ruhebank.)
Hier drückt es, hier. Hat mich ein Stein verletzt?
(Auch den zweiten Fuß an sich ziehend, in halbliegender Stellung.)
Wie süß, wie wohl! — Komm, Wind der Nacht,
Und kühle mir das Aug', die heißen Wangen!
Kommst du auch übers Meer, von ihm.
Und, o, dein Rauschen und der Blätter Lispeln,
Wie Worte klingt es mir: von ihm wir, ihm, von ihm.
Breit aus die Schwingen, hülle sie um mich,
Um Stirn und Haupt, den Hals, die müden Arme,
Umfaß, umfang! Ich öffne dir die Brust —
Und kommt er, sag es an — Leander — du?
(Pause.)

Der Tempelhüter kommt lauschend auf den Zehen, hinter ihm der Priester, der am Eingange des Turmes stehen bleibt.

Tempelhüter

(sich der Ruhebank nähernd, mit gedämpfter Stimme).

Hero! — Sie schläft.

Priester

Vom Turme strahlt das Licht,
Der Götter Sturm verlösche deine Flamme!
(Er geht in den Turm.)

Tempelhüter

Was sinnt er nur? Mir wird so bang und schwer.
Wenn ich nicht sprach — und doch, wie konnt' ich anders?
Dort gehen Männer mit des Fischzugs Netzen.
(Sich der rechten Seite nähernd.)
Was schafft ihr dort? Ward euch denn nicht geboten,
Zu bleiben heute nacht dem Meere fern
In eurer Hütten festverschlossnen Räumen?
(Zurückkommend.)
Sie meinen, es gibt Sturm. Nun, Götter, waltet!
(Zum Turm emporblickend.)
Die Lampe wird bewegt. Er selbst! — Unselig Mädchen,
Erwacht sie? Nein. So warnet dich kein Traum?
(Hero macht aufatmend eine Bewegung und sinkt dann tiefer in Schlaf. Das Haupt gleitet aus der unterstützenden Hand und ruht auf dem Oberarme, indes der untere Teil schlaff hinabhängt. Es ist dunkel geworden.)

Tempelhüter

Mich schaudert. Weh! Hätt' ich mein Oberkleid!

Der Priester kommt zurück.

Priester

Wer spricht? Bist du's? — Komm mit! Es sinkt die Nacht
Und brütet über ungeschehne Dinge.
(Zu Hero hintretend.)
Nun, Himmlische, nun waltet eures Amts!
Die Schuldigen hält Meer und Schlaf gebunden;

Und so ist eures Priesters Werk vollbracht.
Das Holz geschichtet und das Beil gezückt,
Wend' ich mich ab. Trefft, Götter, selbst das Opfer!

(Indem er sich zum Fortgehen wendet, fällt der Vorhang.)

Fünfter Aufzug

Platz vor Heros Turm, wie zum Schluß des vorigen Aufzuges. Es ist Morgen.

Beim Aufziehen des Vorhanges steht Hero in der Mitte der Bühne, den herabgesunkenen Kopf in die Hand gestützt, vor sich hinstarrend. Janthe kommt.

Janthe

Stehst du noch immer da, gleich unbewegt,
Und starrst auf einen Punkt? Komm mit ins Wäldchen!
Die Luft hat ausgetobt, die See geht ruhig.
Doch hörtest du den Aufruhr heute nacht?

Hero

Ob ich gehört?

Janthe

Du warst so lang hier außen.
Zwar endlich hört' ich Tritte über mir;
Doch leuchtete kein Licht aus deiner Kammer.

Hero

Kein Licht! kein Licht!

Janthe

Dich martert ein Geheimnis.
Wenn du's vertrautest, leichter trügest du's.

Hero

Errietst du's etwa schon und fragst mich doch?
Ich sollte wachen hier, doch schlief ich ein.

Es war schon Nacht, da weckte mich der Sturm;
Schwarz hing es um mich her, verlöscht die Lampe.
Mit losgerissnem Haar, vom Wind durchweht,
Flog ich hinan. Kein Licht! Nicht Trost und Hilfe.
Laut jammernd, auf den Knien, fand mich der Tag. —
Und doch, und dennoch —!

Janthe

Arme Freundin!

Hero

Arm?
Und dennoch! Sieh! Die Götter sind so gut!
Ich schlief kaum ein, da löschten sie das Licht.
Beim ersten Strahl des Tags hab' ich's besehn,
Mit heißem, trocknem Aug' durchforscht die Lampe:
Kein Hundertteil des Öles war verbrannt,
Der Docht nur kaum geschwärzt. Klar war es, klar:
Kaum schlief ich ein, verlöschte schon das Licht.
Die Götter sind so gut! Geschah es später,
(von ihr wegtretend, vor sich hin)
So gab der Freund sich hin dem wilden Meer,
Der Sturm ereilte ihn, und er war tot.
So aber blieb er heim, gelockt von keinem Zeichen,
Und ist gerettet, lebt!

Janthe

Du scheinst so sicher.

Hero

Ich bin es, denn ich bin. Die Götter sind so gut!
Und was wir fehlten, ob wir uns versehn,

Sie löschen es mit feuchtem Finger aus
Und wehren dem Verderben seine Freude.
Ich aber will, so jetzt als künft'ge Zeit,
Auch ihnen kindlich dankbar sein dafür,
Und manches, was nicht recht vielleicht und gut
Und ihnen nicht genehm, es sei verbessert,
Zum mindesten entschieden; denn die Götter,
Sie sind dem Festen, dem Entschiednen hold.
Nun aber, Mädchen, tritt dort an die Anfurt!
Sieh, ob dein Aug die Küste mir erreicht!
Das sel'ge Jenseits, wo — schau gen Abydos!
Ich hab's aus meinem Turm nur erst versucht,
Doch lagen Nebel drauf. Nun ist's wohl hell.
Willst du?

(Sie setzt sich.)

Janthe

(nach dem Hintergrunde gehend).

Doch sieh! Es brach der Sturm den Strauch,
Der dort am Fuße wächst des Turms, und liegend
Verwehren seine Zweige mir den Tritt.

Hero

Erheb die Zweige nur! Bist du so träg?

Janthe

Noch Tropfen hängen dran.

(Mit dem Fuße am Boden hinstreifend.)

Auch Tang und Meergras
Warf aus die See. — Ei, Muscheln, buntes Spielzeug!
Es pflegt der Sturm die Trümmer seines Zorns

Hierher zu streun. — Das Ende eines Tuchs!
Es ist so schwer. Ein Lastendes von rückwärts
Hält es am Boden fest. — Fürwahr, ein Schleier!
Fast gleicht es jenen, die du selber trägst;
Zu Schleifen eingebunden beide Enden,
Nach Wimpelart. Sieh zu! vielleicht erkennst du's.
Doch ist es feucht, sonst würf' ich dir's als Ball.

Hero

Laß das Getändel, laß! Erheb die Zweige.

Janthe

Sie sind so schwer. O weh, mein gutes Kleid!
Nun, denk' ich, halt' ich sie. Ei ja! sie weichen.
Tritt selber nur herzu. Ich halte. Schau!

(Sie hat die auf den Boden herabhängenden Zweige zusammengefaßt und emporgehoben. Leander liegt tot auf der Anfurt.)

Hero

(aufstehend).

Ich komme denn. — Ein Mann! — Leander! — Weh!

(Nach vorn zurückeilend.)

Betrogne und Betrüger meine Augen!
Ist's wirklich? Wahr?

Janthe

(die mit Mühe über die Zweige nach rückwärts geblickt).

O mitleidvolle Götter!

Der Priester kommt von der rechten Seite.

Priester

Welch Jammerlaut tönt durch die stille Luft?

Hero

(zu Janthen).

Laß los die Zweige, laß!

(Janthe läßt die Zweige fallen, die Leiche ist bedeckt. Hero, dem Priester entgegen und bemüht, ihm die Aussicht nach rückwärts zu benehmen.)

Mein Oheim, du?
So früh im Freien? Doch der Tag ist schön.
Wir wollten eben beide — freudig — froh —

(Sie sinkt, von Janthen unterstützt, zu Boden.)

Priester

Was war, was ist geschehn?

Janthe

(mit Hero beschäftigt, nach dem Strauche zeigend).

O, Herr! mein Herr!

Priester

Erheb die Zweige! Schnell!

(Es geschieht.)

Gerechte Götter!
Ihr nahmt ihn an. Er fiel von eurer Hand!

Janthe

(noch immer die Zweige haltend).

Erbarmt sich niemand? Nirgends Beistand, Hilfe?

Priester

Laß das und komm!

(Indem er sie anfaßt.)

Hörst du? und schweig! Entfällt
Ein einzig Wort von dem, was du vernahmst —

(Sich von ihr entfernend, laut.)

Ein Fremder ist der Mann, ein Unbekannter,
Den aus das Meer an diese Küste warf!
Und jene Priestrin sank bei seiner Leiche,
Weil es ein Mensch, und weil ein Mensch erblich.

Der Tempelhüter und mehrere Diener sind von der rechten Seite gekommen.

Priester

Am Strande liegt ein Toter. Geht, erhebt ihn,
Daß seine Freunde kommen und ihn sehn.

(Diener gehen auf den Strauch zu.)

Nicht hier. Den Turm herum. Rechts an der Anfurt.

(Diener auf der linken Seite ab. In der Folge sieht man durch die Blätter Anzeichen ihrer Beschäftigung. Endlich wird der Strauch emporgehoben und befestigt; wo dann der Platz leer erscheint.)

Tempelhüter

(leise).

So ist's denn —?

Priester

Schweig!

Tempelhüter

Nur, Herr, um dir zu melden:
Der ältre jener beiden Jünglinge,
Die du wohl kennst, wir fanden ihn am Strand,
Trostlosen Jammers, suchend seinen Freund.
Die Diener halten ihn.

Priester

Führt ihn herbei.
Hat er die Freiheit gleich verwirkt und mehr,
Sei's ihm erlassen, bringt er jenen heim.

(Tempelhüter nach der rechten Seite ab.)

(Zu Hero, die sich mit Ianthens Hilfe aufgerichtet und einige Schritte nach vorn gemacht hat.)

Hero!

Hero

Wer ruft?

Priester

Ich bin's. Du höre mich!

Hero

(scheu nach rückwärts blickend, zu Ianthe.)

Wo ist er hin? Ianthe, wo?

Ianthe

O mir!

Priester

Da's nun geschehn —

Hero

Geschehen? Nein!

Priester

Es ist!

Die Götter laut das blut'ge Zeugnis gaben,
Wie sehr sie zürnen und wie groß dein Fehl,
So laß in Demut uns die Strafe nehmen;
Das Heiligtum, es teile nicht die Makel,
Und ew'ges Schweigen decke, was geschehn.

Hero

Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben,
Und frevelnd unter Frevlern mich ergehn?
Ausschreien will ich's durch die weite Welt,

Was ich erlitt, was ich besaß, verloren,
Was mir geschehn und wie sie mich betrübt.
Verwünschen dich, daß es die Winde hören
Und hin es tragen vor der Götter Thron.
Du warst's, du legtest tückisch ihm das Netz,
Ich zog es zu, und da war er verloren!
Wo brachtet ihr ihn hin? — ich will zu ihm!

Der Tempelhüter und mehrere Diener führen Naukleros herbei. Der Wächter geht gleich darauf nach der linken Seite ab.

Hero

Ha, du, o Jüngling! Suchst du deinen Freund?
Dort lag er, tot! Sie tragen ihn von dannen.

Naukleros

O Schmerz!

Hero

Ringst du die Hände, da 's zu spät?
Du staunst? Du klagst! Ja, läss'ger Freund!
Er gab sich hin dem wildbewegten Meer,
Beschützt von keinem Helfer, keinem Gott,
Und tot fand ich ihn dort am Strande liegen.
Und fragst du, wer's getan? Sieh! Dieser hier,
Und ich, die Priesterin, die Jungfrau — So? —
Menanders Hero, ich, wir beiden taten's.
Mit schlauen Künsten ließ er mich nicht ruhn,
Versagte mir Besinnen und Erholung;
Ich aber trat in Bund mit ihm und schlief.
Da kam der Sturm, die Lampe löscht' er aus,
Das Meer erregt' er wild in seinen Tiefen,
Da jener schwamm, von keinem Licht geleitet:
Die schwarzen Wolken hingen in die See,

Das Meer erklomm, des Schadens froh, die Wolken,
Die Sterne löschten aus, ringsum die Nacht.
Und jener dort, der Schwimmer sel'ger Liebe,
Nicht Liebe fand er, Mitleid nicht im All.
Die Augen hob er zu den Göttern auf,
Umsonst! Sie hörten nicht, wie? — oder schliefen?
Da sank er, sank! Noch einmal ob den Wogen,
Und noch einmal, so stark war seine Glut,
Doch allzumächtig gegen ihn der Bund
Von Feind und Freund, von Hassern und Geliebten:
Das Meer that auf den Schlund, da war er tot!
O, ich will weinen, weinen, mir die Adern öffnen,
Bis Tränen mich und Blut, ein Meer, umgeben,
So tief wie seins, so grauenhaft wie seins,
So tödlich wie das Meer, das ihn verschlungen!

Naukleros

Leander! o mein mildgesinnter Freund!

Hero

Sag: er war alles! Was noch übrig blieb,
Es sind nur Schatten; es zerfällt, ein Nichts.
Sein Atem war die Luft, sein Aug' die Sonne,
Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur;
Sein Leben war das Leben: deines, meins,
Des Weltalls Leben. Als wir's ließen sterben,
Da starben wir mit ihm. Komm, läss'ger Freund,
Komm, laß uns gehn mit unsrer eignen Leiche.
Du hast zwei Kleider, und dein Freund hat keins,
Gib mir dein Kleid, wir wollen ihn bestatten.

(Naukleros nimmt seinen Überwurf ab, Xanthe empfängt ihn.)

Hero

Nur einmal noch berühren seinen Leib,
Den edlen Leib, so voll von warmem Leben,
Von seinem Munde saugen Rat und Trost,
Dann — Ja, was dann? — Zu ihm!

(Zum Tempelhüter, der zurückgekommen ist.)

Verweigerst du's?
Ich will zu meinem Freund! Wer hindert's? Du?

(Sie macht eine heftige Bewegung, dann sinken Haupt und Arme kraftlos herab. Janthe will ihr beistehn.)

Hero

Laß mich! Der Mord ist stark, und ich hab' ihn getötet.

(Ab nach der linken Seite.)

Priester

(zu Janthen).

Folg ihr!

(Janthe geht.)

Priester

(zu Naukleros).

Du bleib! Dein Leben ist verwirkt;
Doch schenk' ich dir's, bringst heim du jenen Toten
Und schweigst dein Leben lang. Kamst du allein?

Naukleros

Mir folgten Freunde von der Küste jenseits.

Priester

Halt sie bereit. — Wo brachtet ihr ihn hin?

Tempelhüter

Zum Tempel, Herr.

Priester

Warum zum Tempel? sprich!

Tempelhüter

So will's der Brauch.

Priester

Will's so der Brauch, wohlan!
Die Bräuche muß man halten, sie sind gut.
Und nun zu ihr! Entfernt die Störung erst,
Legt mild die Zeit den Balsam auf die Wunde.
Ja, dies Gefühl, im ersten Keim erstickt,
Bewahrt vor jedem zweiten die Verlockte,
Und heilig fürderhin — Komm mit! Ihr folgt.

(Alle ab.)

Das Innere des Tempels. Der Mittelgrund durch einen zwischen Säulen herabhängenden Vorhang geschlossen. Auf der rechten Seite des Vorgrundes eine Bildsäule Amors, an deren Arm ein Blumenkranz hängt.

Mädchen kommen, mit Zurechtstellen von Opfergefäßen und Abnehmen von Blumengewinden beschäftigt. Zwei davon nähern sich dem Vorhange.

Janthe

(kommt).

O, laßt sie, laßt! gönnt ihr die kurze Ruh'!
Wie mag sie trauern um den Teuern, Guten.
Sie fand den Ort, wo man ihn hingebracht,
Blindfühlend aus, von niemandem belehrt,
Und stürzte auf die Knie und weinte laut,
Mit ihres Atems Wehn, mit ihren Tränen
Zum Leben ihn zu rufen ohne Furcht bemüht.
Doch als er des nicht achtet, weil er tot,

Da warf sie sich auf den Erblaßten hin,
Die teure Brust mit ihrer Brust bedeckend,
Den Mund auf seinen Mund, die Hand in ihrer.
Seitdem nun ist ihr Klagelaut verstummt;
Doch, fürcht' ich, sammelt sie nur neue Kraft
Zu tiefrem Jammer. — Nun, ich will auch nimmer
Ein Lieb mir wünschen, weder jetzt noch sonst;
Besitzen ist wohl schön, allein verlieren —!

Der Priester kommt mit dem Tempelhüter und Naukleros, dem mehrere Freunde folgen, von der rechten Seite.

Priester

Wo ist sie?

Janthe

Dort.

Priester

Zieht auf den Vorhang!

Janthe

Herr!

Priester

Auf, sag' ich, auf! Und haltet fern das Volk.

Der Vorhang wird aufgezogen. Die Cella erscheint, zu der viele breite Stufen emporführen.

(Leander liegt querüber auf einem niedern Tragbette. Hero in einiger Entfernung auf den Stufen, halb liegend auf den rechten Arm gestützt, wie neugierig nach dem Toten hinblickend.)

Priester

Hero!

Hero

Wer ruft?

Priester

Ich bin's. Komm, hier!

Hero

Warum?

(Sie steht auf und tritt zu den Füßen der Tragbahre, den Toten immerfort betrachtend.)

Priester

Genug ward nun geklagt ob jenem Fremden!
Was schaffst du dort?

Hero

Ich sinne, Herr!

Priester

Du sinnst?

Hero

(nach vorn kommend).

Was nur das Leben sei!
Er war so jugendlich, so schön,
So überströmend von des Daseins Fülle,
Nun liegt er kalt und tot. Ich hab's versucht,
Ich legte seine Hand an meine Brust,
Da fühlt' ich Kälte strömen bis zum Sitz des Lebens,
Im starren Auge glühte keine Sehe.
Mich schaudert. Weh!

Priester

Mein starkes, wackres Mädchen.
So wieder du mein Kind!

(Zu Naukleros.)

Du tritt hinzu!
Erkennst du deinen Freund?

Naukleros

Er ist's, er war's.

Priester

Nun komm.

Hero

Warum?

Priester

Sie tragen ihn nun fort.

Hero

Schon jetzt?

Priester

So ist's.

Hero

Wohin?

Priester

Nach seiner Heimat.

Hero

Gebt einen Mantel mir.

Priester

Wozu?

Hero

Ihm folgen.
Ist er gleich tot, so war er doch mein Freund.
Am Strande will ich wohnen, wo er ruht.

Priester

Unmöglich! Du bleibst hier!

Hero

Hier?

Priester

Priestrin, hier!

Hero

So laßt an unserm Ufer ihn begraben,
Wo er erblich, wo er, ein Toter, lag,
Am Fuße meines Turms. Und Rosen sollen
Und weiße Lilien, von Tau befeuchtet,
Aufsprossen, wo er liegt.

Priester

Auch das soll nicht.

Hero

Wie? Nicht?

Priester

Es darf nicht sein.

Hero

Es darf nicht?

Priester
(stark).

Nein!

Hero

Nun denn, ich hab' gelernt, Gewaltigem mich fügen.
Die Götter wollten's nicht, da rächten sie's.
Nehmt ihn denn hin! Leb wohl, du schöner Jüngling!
Ich möchte gern noch fassen deine Rechte,
Doch wag' ich's nicht, du bist so eiseskalt.
Als Zeichen nur, als Pfand beim letzten Scheiden,
Nimm diesen Kranz, den Gürtel lös' ich ab

Und leg' ihn dir ins Grab. Du schönes Bild,
All', was ich war, was ich besaß, du hast es,
Nimm auch das Zeichen, da das Wesen dein.
Und so geschmückt, leb wohl!

(Einige nähern sich der Leiche.)

Und dennoch, halt!
Seid ihr so rasch? — Und dennoch, dennoch nicht!

(Zur Bahre tretend.)

Nie wieder dich zu sehn, im Leben nie!
Der du einhergingst im Gewand der Nacht
Und Licht mir strahltest in die dunkle Seele,
Aufblühen machtest all', was hold und gut,
Du fort von hier an einsam dunkeln Ort,
Und nimmer sieht mein lechzend Aug' dich wieder?
Der Tag wird kommen und die stille Nacht,
Der Lenz, der Herbst, des langen Sommers Freuden,
Du aber nie, Leander, hörst du? — nie!
Nie, nimmer, nimmer, nie!

(Sich an der Bahre niederwerfend und das Haupt in die Kissen verbergend.)

Naukleros

Hab Mitleid, Herr!

Priester

Ich habe Mitleid,
Deshalb errett' ich sie.

(Zu Hero tretend.)

Es ist genug.

Hero

(mit Beistand sich aufrichtend).

Genug?
Meinst du? genug! — Was aber soll ich tun?
Er bleibt nicht hier, ich soll nicht mit.

Ich will mit meiner Göttin mich beraten.
Janthe, leitet mich zu ihrem Thron;
So lang' berührt ihn nicht.

(Zu Naukleros.)

Versprich es mir!
Gib mir die Hand darauf. — Ha, zuckst du? Gelt!
Das tat mir der, dein Freund! — Du bist so warm.
Wie wohl, wie gut! — Zu leben ist doch süß!
Nun aber laß! — Wer wärmt mir meine Hand?
Janthe, komm! — Doch erst zieh mir den Schleier
Hinweg vom Aug'.

Janthe

Kein Schleier deckt dein Haupt.

Hero

Ja so! — Komm denn! Und ihr, berührt ihn nicht!

Janthe

(die Hero angefaßt hat, zum Priester).

O, Herr, der Frost des Todes ist mit ihr.

Priester

Ob Tod, ob Leben, weiß der Arzt allein.

Janthe

(Heron leitend).

Sieh hier! — Heb nur den Fuß! — Du wankst. — Nur hier!

(Hero besteigt, von Janthen geführt, die Stufen. Ein Teil der Jungfrauen folgt ihr, sich in einer herablaufenden Reihe auf der rechten Seite aufstellend, die übrigen treten unten auf die linke Seite, so daß die Tragbahre von ihnen verdeckt wird).

Priester

(halblaut).

Ihr bringt indes ihn fort!

Naukleros

Bedenkt!

Priester

Es muß.
Kehrt sie zurück, sei jede Spur verschwunden.
Dein Leben gilt's.

Naukleros

Wohlan!

(Seine Begleiter gehen von hinten herum und fassen die Tragbahre.)

Hero

(die, von Xanthen unterstützt, bereits die oberen Stufen erstiegen, ruft in demselben Augenblicke, das Gesicht noch immer gegen die Cella gerichtet).

Leander!

(Rasch umgewendet, Haupt und Arme in die Luft geworfen.)

Leander!

Xanthe

(sie umfassend zu den Trägern).

Halt!

Priester

Nur fort!

Xanthe

Sie gleitet, sinkt.
Setzt ab! In Doppelschlägen pocht ihr Herz.

Priester

Des Herzens Schlag ist Leben, Doppelschlag
Verdoppelt Leben denn. Ihr tragt ihn fort!
Der ist kein Arzt, der Krankendrohung scheut.

(Man hat die Leiche zu der links gegen den Hintergrund befindlichen Pforte hinausgetragen. Der Priester folgt.)

Janthe

(bei Hero auf den Stufen knieend).

Ist hier nicht Hilfe, Rettung? Sie vergeht!

(Den Trägern nachsehend.)

Schon nimmt sie auf die Wölbung. Die sein warten,
Von jenseits kommen sie. Gedränge, Fackelglanz.
Die äußre Pforte thut sich auf. Weh uns,
Sie donnert zu. Der Gang hüllt sich in Dunkel.
Sie haben, halten ihn. Er kommt nicht wieder.

(Hero, die bisher halb sitzend an Janthes Knie gelehnt, gleitet jetzt herab und liegt auf den Stufen.)

Janthe

Hero! O mir! Wer steht der Ärmsten bei?

Priester

(zurückkommend).

Sie führen ihn mit sich, sie rudern fort.
Bald trennt das Meer die unheilvoll Vereinten.

Janthe

(nach einer Pause aufstehend und herabkommend).

Es braucht kein Meer, der Tod hat gleiche Macht,
Zu trennen, zu vereinen. Komm und schau!
So sehn die Toten aus in diesen Landen.

Priester

Spricht das der Wahnsinn?

Janthe

Nein, er hört's.
Vorsicht'ger Tor, sieh deiner Klugheit Werke!

Priester

Und gält's ihr Leben! Gäb' ich doch auch meins,
Um Unrecht abzuhalten. Doch es ist nicht.

(Er eilt die Stufen hinauf, vor der Hingesunkenen knieend.)

Xanthe

Heißt nur die Männer, die den Jüngling tragen,
Draußʼ harren, es bedarf noch ihres Amts.
Zwei Leichen und ein Grab. O, gönnt es ihnen!

(Zum Priester, der die Stufen herabkommt.)

Nun, Mann, du gehst? So gibst du sie denn auf?
Bleib! Eine Dienerin begehrt der Freiheit;
Ich kehre heim zu meiner Eltern Herd.

(Der Priester geht, sich verhüllend, ab.)

Du gehst und schweigst? Sei Strafe dir dies Schweigen!
Ihr sorgt für sie, wie sonst ich selbst getan;
Mich duldet's länger nicht in eurem Hause.

(Sie nimmt den Kranz von Amors Bildsäule.)

Hier diesen Kranz tragt mit der Leiche fort.

(Den Kranz nach der um Hero beschäftigten Gruppe hinwerfend gegen die Bildsäule sprechend.)

Versprichst du viel und hältst du also Wort?

Der Vorhang fällt.

NOTES

NOTES

ACT I.

5–11. A doubly mixed metaphor. The first part is derived from waves, "far-rolling, without aim and bearing"; the second taken from flowers, both humble sufferers and tokens of transfigured being.

11. **ſie**; i.e. „Tage".

18. **muntre.** Mark the coming change in her disposition.

20. **Ahnen** ꝛc. The hereditary character of the office made the assumption of it a duty and increased the responsibility of her conduct of it, thus intensifying the subsequent conflict.

24. **heute, heut; dieſem, dieſem.** Grillparzer uses such intensifying repetitions very frequently, especially to express a high degree of sincerity and devotion. Cf. ll. 20 and 22: **daß ſie ... daß ſie's.**

33. **Hymenäus,** the god of wedded love.

38. **Amor,** the god of the passion of love.

42–43. Cf. l. 18. Note her naïve innocence.

44–51; 52–53. This sudden severity is as naïve as her innocence.

54. **ſchöne:** Janthe is mocking at the sudden severe dignity of Hero.

55. Very condensed. Mark the rhetorical antithesis between „ſo früh" and „ſo ſpät". Imply „beſchäftigt" from the preceding line.

71–2. These lines sum up Hero's single-mindedness which is both a mark of her nobility and, under the circumstances, of her immaturity. She betrays her youthful severity throughout the scene with Janthe.

80. Janthe in her frivolity serves as a foil to Hero. These

words vaguely suggest the source of the coming conflict. But there is no reason to suppose that her insinuation in the following line is justified.

103. Her severity springs from her idealism, and not from any unkindness!

108. **Fremde.** This shows that Janthe's words, in l. 80, have not missed their mark.

108. **Hätte denn** ꝛc.; supply ein Fremder Eintritt verſucht?

108. **Ich bitte.** The urgency of her refusal betrays an unconscious interest!

114–120. The priest, in warning her against the folly of isolation, pits his experience against her immature onesidedness.

121–135. She confounds self-absorption with single-mindedness!

141 ff. One of the great differences between an immature and false idealism and the idealism of mature wisdom is that the latter sees life in a process of unending change, and the former as an everlasting state of completeness. To a child every phase of life is final and immutable, and every change is a catastrophe. Hero's faith in the stability of her present condition foreshadows the catastrophe that must result if she ever should lose faith in her present gods!

146–7. **Ein glücklich Ungefähr.** She did not realize the importance of her step. How does this childlike ignorance affect the moral significance of her subsequent lapse?

148–154. A voluptuous comparison, quite unbecoming to the austere spirit of her office but by that very discrepancy revealing in her disposition that which must bring about a conflict!

154. By surrendering herself to all the delights of her situation she in turn appropriates them as parts of her own nature! She confounds the intoxication of sense with a priestly spiritual concentration. Her office appears to her not as a succession of austere duties, but as a harbor of refuge and sweet idle dreams!

165–180. The priest's rebuke is deserved. Her previous speech contains too much of a barren self-absorption which

under the disguise of spirituality destroys the spirit. Cp. the chapter on „Libuſſa" in the introduction.

184–7. Hero is almost stubborn in her deliberate materialism; but also very young and natural.

196. **An deine Eltern.** The priest introduces Hero's difficulties at home and her father and mother into the expository action. This scene is strongly realistic in the midst of the poetic atmosphere of the play. The purpose of it is to make plausible Hero's decision to withdraw from the world. Yet it is doubtful whether anything is gained by it. The audience is generally quite indifferent to the remote premises of the action of a drama and does not become critical until its attention is called to them by a too elaborate exposition. Besides, the scene reflects a shadow of sordidness on Hero's motives and character. It looks like a drab spot on a rich fabric. Above all, however, it confuses, instead of defining, the main trend of the exposition, and therefore is structurally a serious fault. The tragic conflict of the play is between asceticism and the rights of nature embodied in a true and beautiful love. The sordid home theme suggests principally a conflict between authority and affection in family life.

209. **Doch hielt ich gut.** Her tenacity in anger suggests many future possibilities!

214. This sounds very unloving, but she has not seen her parents for seven years (l. 922).

232 ff. The father is a variety of the conventional „polternde Alte" of domestic comedy. He is garrulous, egotistic, senile, curious, secretly cruel, foolish, and mean. The mother embodies maternal love and wisdom.

266 ff. The incident of the ring dove symbolizes the ruthless disregard of the laws of nature which is the law of the temple. It is intensified by the contrast with the spirit of motherhood embodied in Hero's mother. Cf. ll. 350–358.

305–319. This speech sounds rather pedantic and old-maidish on Hero's lips. The „ſtille Reich geordneter Gedanken" would fit the priest much better. — It is interesting to note a number of feministic suggestions in the speeches of Hero.

Feministic ideas are frequent in „Libuſſa"; see Introduction.

350–358. The priest's severity as well as the absolute law of the temple imply a vague threat which receives a definite point by Hero's „uns", l. 359. There is, however, an unpleasant touch of facile sentimentality in l. 359, especially after Hero's ll. 305–319.

360–379. Aphrodite Urania, goddess of divine love, as opposed to Aphrodite Pandemos, the goddess of earthly love, was the deity of the heavens, or rather, of the heavenly bodies, personifying the harmony of their movements and their controlling influence on human affairs, and especially on the sea. She was born from the foam of the sea.

She was called Astarte, or Ashtaroth, by the Phenicians among whom her worship originated and received its maritime significance. She was the chief goddess of the Phenicians in Zidon where there was a temple in her honor. She also had a temple in Tyre whence her worship was transplanted to Carthage. It was later introduced among the Jews in a gross and degenerated form, see 2. Kings xxiii, 13; 1. Kings xi, 5; Judges ii, 13. She is sometimes identified with Selene, goddess of the moon, sometimes with the planet and goddess Venus. She was associated by the worshippers of Baal with the sun god as the queen of heaven. The Assyrian goddess Ishtar seems to have been identical with her.

Grillparzer modifies her significance somewhat in accordance with the idea of his drama. She personifies in this drama the subjective pantheism, or transcendentalism, of the Romantic School in Germany, and its predecessors in England, especially Wordsworth, and followers in America, particularly Emerson, and others. This subjective pantheism interprets individual spiritual being as a phenomenon, a manifestation, of a universal being embodying all the powers of the universe. Emerson, in his essay on "Compensation", likens each individual soul to a well connected with a central ocean by a subterranean passage. Every change in the level of the ocean would instantly manifest itself in every well.

One form that this pantheism frequently took, as in Words-

worth and many of the German Romanticists, was a withdrawal from life into isolation and contemplation of nature, and an attempt to substitute for the fellowship, love, and passion of man, a complete wishless absorption in spiritual realities. The latter are supposed to be irreconcilable with the actualities of life which are regarded as gross obstacles in the attainment of absolute truth. Such a philosophy tends to become an ascetic spiritualism. It is fundamentally identical with the spiritualistic religions of India. This identity explains the popularity of the sacred literature of India among Romanticists.

Grillparzer states in this drama, and even more fully and profoundly in „Libuſſa", all the principal aspects of the Romantic spiritualism. See also the introduction.

403–4. A fine touch, coming immediately after her very unworldly speech.

410–416. Cf. „Libuſſa", Act iii: „Das Schwerſte dieſer Welt iſt der Entſchluß."

415–16. Cf. Schiller's epigram:

„Über das Herz zu ſiegen, iſt groß; ich verehre den Tapfern,
Aber wer durch ſein Herz ſiegt, er gilt mir doch mehr."

417. The beginning of the action. Cf. l. 420: „Dieſelben" . . . ꝛc.; and ll. 80 and 81.

Naukleros takes the initiative throughout.

460 ff. The first impression we gain of Leander is that he is melancholy, self-absorbed, without initiative, and entirely speechless. Naukleros acts for him and treats him like a spoiled child. The temple guard throughout this scene seems unnecessarily good-natured and harmless.

499. As Leander raises his head, Hero suddenly pauses and then blunders in evident confusion. This incident marks the beginning of the conflict.

ACT II.

Leander is the typical melancholy, self-pitying, inactive, youthful hero of the Romantic School, interesting chiefly on account of a private sorrow. Naukleros in a general way is modelled after Mercutio in "Romeo and Juliet": He is loyal, steadfast, sound, and normal, like Mercutio. But he lacks the energy and fire, the overflowing spirit, and withal the fine fibre of Mercutio. There is a certain noisy bonhomie and a quality of officious and ubiquitous second-rateness about him that makes the friendship between him and Leander a sentimental and inferior thing besides that of Romeo and Mercutio. See especially ll. 679 ff.

529. „Ich bin müd": The accents of a man that is defeated at the beginning. Cf. 634.

544–5. . . . „Das Antlitz über dir,
Des Körper's Laſt vertraut den breiten Schultern"
(lying on his back, his face turned to the sky).

Naukleros represents a healthy vigorous joy of being; cf. ll. 558 ff; 580 ff.

575. It is almost noon, the end of the license of the festival.

587. **Hymenäus** is the more mature god.

601. „**dumpfe Träumer, blöde Schlucker**" = heavy dreamers, dull-eyed beggars.

606. „**Erdbeerfarbe**": the color of a blush on a dark skin.

614. „**Gänſeblümchen**": lit. dandelion, here a punning metaphor: "a humble little goose of a flower."

617. Metaphors from the waves of the sea occur constantly.

622. „**herrlich prangend Weib**": Hero is obviously meant to be rather stately and fully developed. The whole ensuing description gives an impression of a rather mature and full figure.

635. **begabtern reichen Schweſtern** = hips.

643. He noticed her confusion.

654. „**Tränen**"; combine this with ll. 655–6. He is morbid as Romeo in Shakespeare's play. But how energetic and

young and manly is Romeo compared to this flaccid Leander!

664–5. Naukleros represents the common law of Nature; cf. l. 523. He takes a similar position toward Leander, as her mother does toward Hero. See introduction in Act I.

Leander is self-centred like Hero, and like most of Grillparzer's characters. Cf. l. 121.

685. "Who knows? If her vow is so very firm and close, and yet might be broken, repentance will soon follow, and who can tell whether your love really is as hot as it now seems." — A rather congested construction.

699. Leander's speechless and helpless attitude spoils the scene.

696–7. „Dort kommt ein Mädchen mit dem Waſſerkrug
In ein und andrer Hand." —

Faulty diction.

708–711. In Greek mythology, Leda was the wife of Tyndareus and mother of Helen, Clytemnestra, Castor, and Pollux. In later legends, she was visited by Zeus in the shape of a swan and brought forth two eggs, from one of which came Helen and from the other, Castor and Pollux.

The dramatic significance of the song lies in the state of mind that it betrays in Hero. Note especially the voluptuous suggestions of the „weiche Flaum" in l. 728.

725. Sie kehrt zurück; and,

726. Ihr nahen. Sprechen. Oh!

Note the jerky, breathless utterance of Leander!

729–30. Hero seems rather too much the *ingénue* of comedy.

743–822. See the dramatic analysis of this scene in the discussion of the play in the introduction.

838. A fine metaphor.

860. Janthe, the naïve, joyous, and slightly irresponsible counterpart of Hero, understands the situation at once. Her candid willingness to be loved is similar to the attitude of Naukleros, ll. 679 ff. and elsewhere. — Naukleros in the scene between Hero and Leander, ll. 727–818, resembles in his attitude the old nurse in "Romeo and Juliet"!

871. **Indusknechte.** See note to ll. 360–379, toward the end. Venus Urania was not worshipped in India.

877. **Immer?** A new departure in the action. It suggests that a certain resolution is forming in Leander's mind. The fact that in the brief remaining dialogue with Naukleros, Leander seems as secretive as stubborn, invests the vague intimations of his resolution with additional force and produces considerable suspense. A very good curtain.

ACT III.

895. **Hier alſo, hier!,** repeated l. 907. She is almost speechless. A great change has taken place in her since her proud speeches in the first act, for instance ll. 121 ff; 141 ff.

895–903. Mark the different elements in the simile that fit Hero: the foundation of rocks, the means of communication with her private dwelling, the lofty elevation of her existence, separated from the world by the sea, yet uniting the world with the divine influences of the heavens: thus both separate, and joined to a higher existence (l. 903), and doubly alive (l. 907). As the tower rests firmly upon its foundations and can not be shaken, so she is her own master and master of all others (l. 905). A fine example of a rich and many-sided yet consistent simile.

906. The desolation revealed in that brief repeated phrase!

917–919. Both a very fine statement of the idealism of the ascetic, and by unconscious contrast a definition of Hero's state of mind. To her, every wish satisfied becomes the awakener of a new wish; and the longing for a passionless divinity has lost all meaning.

933–935. The imagery underlying this passage is that of the waves of the sea to which she likens the irresponsible, untraceable words. Cf. ll. 5–6.

935–938. Cp. a similar statement of the disappointment produced by attainment in "Sappho" ll. 132 ff; 145 ff; and Phaon's monologue at the beginning of Act II ibid. This is a typical state of the romantic temperament, a certain impotence

in the face of actuality, of which Grillparzer's life produced some interesting and painful examples.

945. **Sammlung** = concentration.

946–969 (cf. ll. 908). This is one of the profoundest passages in the play. It expresses one of Grillparzer's favorite ideas. We find it in his aphoristic notes, and again in many passages in „Ein Bruderzwiſt in Habsburg" and in „Libuſſa", but nowhere so compactly and completely expressed as in this passage. It embodies the ideal of a withdrawn, monastic scholarly life of exalted contemplation. The spirit of it is that of the transcendentalism of the German Romantic School.

967–969. A beautiful image of the vision of transcendental beatitudes.

972. **was not (tut) . . . was mir auferlegt;** expressions marking not free choice, nor even duty, but sheer necessity! Cf. note to l. 895.

974. **Wohlan, auch das.** The priest is disappointed, and offended („ärmlich", l. 976).

979. **Den erſten Anlaß meid.** This betrays his first faint misgiving!

979–987 (cf. note to ll. 360–379). A typically romantic antithesis. According to Grillparzer, and the Romantic view of life generally, the ideal of „Ganzheit", i.e. complete subjective integrity, is incompatible with participation in the actualities of life. This idealized egotism characterizes most of Grillparzer's favorite heroes, Sappho, Phaon, Leander, Hero, Rudolph in the „Bruderzwiſt" and others. In „Libuſſa" Grillparzer has embodied its most important aspects and consequences in Libussa, Kascha, and Tetka. It is the essential trait of the romantic hero in the works of the Romantic School. Cf. Goethe's:

„Es bildet ein Talent ſich in der Stille,
Sich ein Charakter in dem Strom der Welt,"

which is much less open to objection than the romantic one-sidedness of Grillparzer's idea. To the modern mind, such an ideal of absolutely antiseptic virtue (cf. ll. 995–6) seems hardly significant.

995. **wahre** = guard.

995. **die ewig lautern** = attribute anticipating the result of guarding the water.

996. **ihm** can refer both to **Pilger** and **Altar.**

999–1003. A tragic threat, betraying a lingering suspicion which, however general, is considerably stronger than the misgiving of l. 979.

Mark the flowing rhythm, more lyrical than dramatic, of the last speeches in this act. Grillparzer's blank verse has a more flowing music but less poise than Goethe's, and a more intimate voice and greater richness, but less sweep and resonance, than that of Schiller.

1004–1021. Hero is as ignorant of her real state of mind as Melitta in „Sappho". This ingenuous self-deception, a favorite trait of the conventional stage type of the *ingénue*, is a characteristic of most of Grillparzer's loving women.

1022–1023. Harking back to her disillusioned vision of her abode at the beginning of the act.

1026. **Allein, allein, allein!**

1027–9. Pretty simile. She is like a lovely and unhappy child, and a little later (ll. 1042–3) plays at being one.

1038. She emphasizes her longing for companionship by making a friend of her lamp. This longing calls attention to the change that has taken place in her. In act I she would not have given way to it. Cf. ll. 163–4; ll. 122; 124; 134–5.

1004–1061. Note the fluctuations, progressions, and rebounds of her mood. See the interpretation of the play in the introduction.

1043–4. Cp. 727–8.

1047. She is referring to Danae, daughter of King Acrisius of Argos, and mother of Perseus by Zeus who visited her in a shower of gold while she was shut up in a tower by her father. The dramatic significance of this passage lies in her state of mind betrayed by it.

1048. **Schwan,** the one that visited Leda. — **Adler.** The bird of Zeus. She is harking back to the preceding line.

1061. „Gute Nacht"

Leander

Gut' Nacht!

This is hardly a fortunate introduction of Leander. It is not in keeping with his disposition as it is known to us, and might provoke laughter.

1076. A rather facile symbolism!

1135–6. The worshippers of the sun god Baal accepted Astarte as his consort. See note to ll. 360–379.

1151. **Beträtſt.** Supposition exceeding not fact, but the bounds of tolerance.

1165. With Hero's violent start at his touch begins the action ending with her open avowal of love, ll. 1194–1200.

1169–1177. Her violent desperation and denunciation of him suddenly turning to anguished concern for him, in l. 1179, reveal an exquisite temperamental comprehension in Grillparzer.

1182–4; 1186. A last flutter of self-defense.

1187. **Und darf ich's glauben?** Leander's complete self-absorption is in keeping with his disposition, and, under the circumstances, natural. He is not torn by an inner conflict.

1188–90. She surrenders only her creed but tries to guard her personal integrity. But with these words her creed becomes a hollow shell, and her vow of celibacy is no longer sustained by anything more substantial than a meaningless formula.

1190. **Licht**: Mark the symbolic parallelism between her lamp, which brought Leander, caused danger, and had to be extinguished in deference to a vow now rejected by her; and the light of life and nature and truth. The light of her lamp is henceforth closely connected with the action. It is once more extinguished, and becomes the instrument of a tragic fate. Light and the sea furnish almost all the metaphors, similes, and images underlying the language of the play.

1206–1211. Leander uses all the affectionate cunning of love!

1211–1236. See the introduction.

1256. This incident was taken from an actual experience, with Charlotte von Paumgartten, in which Grillparzer had played an unworthy part.

ACT IV.

This act more than anything has been the cause of many failures of the drama. The problem Grillparzer had to meet was to bridge the gap of one entire day from the departure of Leander in the early morning following act III to the time of his expected return at night. He tried to fill it with the weariness and uncontrolled yielding of Hero to dreamy bridal longings. But unfortunately the tedium of her state of mind gradually extends to the audience.

1275. Mark the different shades in the meanings of the two „wohl". The first implies an assertion, the second a reasonable inference.

1280. **„iſt nicht klug"** = is out of his senses.

1282. **zu ſchlafen.** The first link in the chain of admissions and the testimony of the guard that leads gradually to the priest's exclamation: „Abydos!" in l. 1349, which gives definiteness to his suspicion. It is Janthe, however, whom he suspects more than Hero: ll. 1350; 1351–3. 1362. The progress of the priest's suspicion (1293; 1294; 1296; 1303; and 1333 with 1331; 1342 with 1337; 1346; 1349 with 1348; 1350) is as subtle and carefully graded as the progress of Hero's surrender in act III, but it seems almost too elaborate. For here it serves merely the mechanical purpose of a denoûment, and not, as before, the purposes of the main action. The next phase in the progress of the denoûment is the gradual turning of the priest's suspicion toward Hero. See notes to ll. 1435–6; ll. 1501–1508. l. 1757, ll. 1762–1767. It is completed l. 1768.

1304–1323. A remarkable passage, full of the mysterious stuff of intangible suspicion.

1313. **die Nacht** is subject.

1315. „Regens." The nominative is **das Regen: stir.**

1316. **ſeinen;** refers to **Turm.**

1318. Note the insistent reiteration of the word **Licht** throughout the beginning of the act; for instance, 1337; 1345; etc.

1320. **lief** &c.; cp. 1308 **wehte es**; Grillparzer frequently omits **es**, also the reflexive pronouns; as **ſich** in l. 1330; l. 1352. The priest is puzzled and trying to form a plan of action.

1362. Mark the antithesis of **Unwiſſend** and „**des Wiſſens Schuld**". The meaning is: She may know of Janthe's guilt and yet not realize that by sharing knowledge of it she becomes a party to it. That he is thinking of Janthe is indicated by „**und**" before „**Hero**", l. 1361; by l. 1372, etc.

1369–70. There is a new sympathy between Hero and Janthe See also ll. 1422–25. l. 1426.

1404–1408. Hero is harking back to ll. 1042–1050! Note **ſel'gen**, l. 1406.

1407. **Admetus.** A Thessalian king, son of Pheres, King of Pherae, to whom the gods granted deliverance from death by the voluntary sacrifice of his wife Alcestis. The latter is the subject of plays by Euripides and others. Cf. also "The Love of Alcestis" in Wm. Morris' "Earthly Paradise". She speaks partly in defiance, partly in a desperate vague hope of some divine help.

1415–16. Again a passage from the voluptuous Leda ballad. She is quite oblivious of her surroundings.

1435–6. The priest's suspicion now turns to Hero. Hero's peculiar conduct, which betrays her, is natural and consistent if we understand her fatigue and complete absorption in her longing. Cf. ll. 1438–9; 1440–1442.

1450. **Geſchäft.** The priest forms his plan of burdening Hero with a ceaseless number of tasks, partly in order to get her out of the way for his own scheming, partly in order to tire her out.

1466–7. It becomes already apparent that the story of the letter from her parents is a subterfuge.

1478. **Pilgerruh'**: resting place for pilgrims.

1480. **zumeiſt**: most likely.

1481. **Waller** = pilgrims.

1486. **Es wäre denn** = unless; **gönnte Zeit** — i.e. for some other task.

1488. Hero in her helplessness tries to cajole him.

1490–91. Mark the sarcasm of **neue, die dir ſo ſehr gefällt,** and **das kürzt den Weg.** This deliberately offensive manner seems a little out of keeping with the dignity of the priest, who is not a villain, but a man of a high ideal, even though he is a fanatic.

1493 ff. Hero now subordinates herself to Janthe out of her new need of affection. By contrasting her present attitude with that of her first scene with Janthe in Act I, we can fully realize the very great change that has taken place in her.

1501–1508. It is the change in Hero's bearing that confirms the priest's suspicion which, while it grows even within the scope of this monologue, yet falls far short of the actual deed.

1510. **„In gleichen Schalen"**: in even scales.

1511. **„Leander"** means: "lion-man", i.e. an exceptionally mighty man; **„Naukleros"**, "shipmaster", and generally, "leader." Thus the two names may be said to be similar in "content." Besides, there is a general, yet striking, similarity between the phonetic characters and the accents of the two words.

1512. **Die Zahl der Laute**: syllables.

1513. **Desſelben Anſpruchs**: possessive genitive. It is not necessary to imply the proper forms of ſein in ll. 1511–13. The constructions are purely appositive, or one might better say, juxtapositive. Such juxtaposition is part of the means by which poetry achieves greatest compactness and graphic directness of impression.

1514–15. The dreadful force of that anticipation!

1519. **Nach meinem Kind, nach meiner Götter Eigen.** This line contains his two dominant motives. The priest is not a cruel villain. He is doing his duty. The only objection to his proceeding is dramaturgic. With his power there is no need of secretly laying death traps. The inconsistency of his actions is not in the mixture of cruel fanaticism with per-

sonal affection, but in the needless touch of the conventional intriguing stage villain which lowers the dignity of the priest and of the tragic force he represents!

1521. **Laß** is understood before **Erforſchen**.

1525. **Iſt Zutraun blind**: concessive clause.

Stage direction before l. 1531. **Kurze Gegend** = "Country. Short scene." — **Votivbild** = "Votive shrine."

This scene bridges the gap intervening between the time of the first scene, early morning, and that of the third, evening.

1529 f. Again the anticipation! Mark the force of the terse and disconnected sentences! Note also the important effect of the placing of the caesuras in the two lines; and the final effect of the feminine ending of the second line, after the three blunt pauses!

1533. **ließ** = **verließ**.

1538. **gar** (originally = **ganz**; cp. **ganz und gar**) expresses here as often the limits of possibility or probability: "or should it really be possible that he has forgotten his sorrow."

1543. **Mit alledem** = **trotz alledem**.

1545. **ſpöttiſch**: Leander is exultant and proud as a happy lover; cp. his conceited: „Wie bündig ſchließt der Mann", l. 1553.

1573. **Sieh nur! So ſchroff.** Again the exultant note of a happy lover's conceit.

1583. Naukleros' suspicion falls far short, as the priest's suspicion fell short in the preceding scene. Note how in this scene again the denoûment proceeds step by step in a very carefully graded progress.

1588. **Armſeliger**! "Poor fellow! what do you know!"

Auch das! = "Very well, then" — and Naukleros ventures another step forward in surmise until Leander can contain himself no longer.

1596. **nicht gar noch weinen ſollen**? This refers to Leander's weeping in l. 654. Naukleros means: "Will we have to exchange places even to the point that I shall have to weep as you did before?" The tragic implication of this remark is suggested in Naukleros' **Dein Kuß iſt Tod!**, in l. 1592, and repeated in 1597.

1603. **todgeſchwellten**; this does not mean "swollen in death," which would be „todgeſchwollen"; but "swelling with (hidden) death," or "with deadly allurements." — **Ihm ſelber wies**: referring to his description of the charms of Hero, ll. 622 ff. Leander accuses Naukleros of morbidity now. He is completely absorbed in his happiness.

1607. **brandend tauben Meer**: the surging deaf sea characterizing Leander's passionate self-absorption. Another interesting aspect of the sea symbolism of the play.

1610. **irgend noch** = "in any way."

1611. **einſt**? The question is rhetorical, and emphatically and affectionately denies that their friendship has changed.

1620. Naukleros' ruse to save Leander from the dangers of another visit to Hero.

1625. **wirſt — ſollſt — mußt.** Note the gradation!

1626. "Now swim" (if you can!).

1628. **bin ich dir gut** = I vouch for it!

Stage direction before l. 1635. Why should Leander wear a helmet? There is a touch of clap trap in this situation that one would gladly miss. He puts on the arms merely to put them off again, ll. 1651–3.

1643. **Wellenmacht**: a fine compound. Cf. Leander's description of the sea to Hero, ll. 1105–1110. l. 1759.

1644. **du die Waſſer legteſt an die Zügel.** Die Waſſer is object. Trans.: "Thou that didst put the waters to the rein."

1647. **Liebesgöttin**; Venus, but not Urania!

1648. **kundlos Neuen**: "The uninformed Novice." **lernend zu belehren die Unberichteten** = "to teach the uninformed by the mere act of my learning." He regards himself as the Apostle of true natural love as opposed to the false love taught by Hero's uncle.

1656. **Waſſerwüſte**: a fine compound. Note the alliteration.

1657–9. He, too, like his antagonist, ll. 1503–1519, appears as the tool of Fate!

1661. **und wäre** = "even though"; similarly 1664.

1666. **Ein Späher**: he suspects that Leander has been followed by spies.

1668–1836. The scene of Hero's weariness and defeat in sleep.

1680. She knows she has been sent on a succession of sham errands but is too weary and absorbed in the longings of love to give any attention to obvious inferences.

1683. **immer** = immerhin.

1686 and 1688. She is becoming defiant.

1689. **Du immer auch**: "You (may) as well (go), too."

1675. **Iſt's noch nicht Abend**; cp. 1439. 1694: This one idea possesses her throughout the act.

1695–6. **flüſtern leiſe Wellen**: the images and sounds of these words symbolize the furtive sweet languid mood of secret love that is on her.

1706. **mein Freund**? She is becoming drowsy as well as absorbed, and her ideas predominate over actual presences.

1716. "By the evidence of a feeling of perfect blessedness" etc. A tell-tale fervor! Her insistence on „Gefühl" in the following, the preference for the ſüße Täuſchung, l. 1720 (note especially the attribute), add material to her self-betrayal.

1730–1. This is the only passage in the play in which Hero, by hesitating and then refraining from uttering the word which is obviously and properly in her mind, betrays a consciousness of a moral conflict. The priest forces her to speak the word, ll. 1731–1733. As she speaks it she modifies and limits its meaning. The effect of this reinterpretation of the word in the sense of a purely subjective inner harmony, from which any objective moral significance is excluded, produces an unpleasant impression that she is quibbling. It is difficult to avoid the conclusion that Grillparzer used her here to voice his own Romantic, subjective and inadequate ethical aestheticism, and failed to be true to the dramatic necessities of the occasion. Hero's dogmatizing seems dry and inconsistent in the midst of her melting bridal languor of ll. 1694 ff; and ll. 1774 ff.

1737. **Recht der Götter.** The priest emphasizes the objective side of duty without which morality is a romantic sham. Hero's quibbling reply, ll. 1738–9, full of that very

sham righteousness that the priest's brief question has exposed, produces an unfavorable reaction in our sentiments toward her. There is something nobler and more tragic, a finer sense of honor, in the priest's very fanaticism and narrowness than in Hero's glib juggling with words.

1740. **gereift.** He does not intend to compliment her!

1745. **Was mein iſt, iſt auch dein.** It would be unjust to Hero to interpret these words as hypocritical. She is not interested in the letter, and is anxious to get away, so she says what will most quickly dispose of that subject.

1756. The priest even now does not suspect the worst. He is trying to save her.

1763. A finely dramatic transition. In the lines immediately preceding he has assured himself that all future danger is removed. From that sense of security springs a renewed hopefulness, until he almost makes himself believe that Hero may at worst be guilty of a mere slight indiscretion, and not of a premeditated (Verſtändnis, l. 1766) violation of her duty. At that very moment Hero lights the forbidden lamp in the tower window facing toward the sea.

1769. There is now no longer any doubt in the priest's mind. These two lines mark the final downward plunge of the action.

1776–1781. The lamp appears here as a symbol of motherhood, nourishing Hero's longing with its light, the rays of which Hero „ſaugt" like an infant her mother's milk (Hero sees herself again in the rôle of a child needing protection!); and protecting Leander who is now in the „Wellenmacht" (l. 1643).

1789. **Ich weiß es nicht,** cf. l. 1680. She knows, of course, but is too absorbed in her dream of love to follow out any other train of thought.

1790. **Drückt erſt nicht mehr die Stirn** = from the fatigue caused by a sleepless night and an exhausting day.

1791. **Und dann — ſoll auch — wenn nur —**; she is overcome by sleep for a moment.

1792. She arouses herself with a start, thinking of Leander. This implies danger to Leander. The audience perceives it,

and is all the more affected by it because Hero, in her absorption and drowsiness, does not realize it (l. 1793).

1797. Cp. 1800. **Genau beſehn**, . . . This is not an expression of anxiety but merely a tremor, more sweet than painful, mingling with her sense of drowsy security. She is more dreaming than awake.

1804. **Die Glucke ſchützt**; a somewhat tasteless simile.

1807. **Löſt niemand mir die Schuh**? She longs for the only one that can properly caress her!

1809–1817. She yields to her drowsiness with a secure sense of being surrounded by the influences of Leander's presence.

1813. **ihm mir, ihm, von ihm** : her longing thus translates the soft reiterating monotone of the Rauſchen und der Blätter Liſpeln of l. 1812.

1819. **Der Götter Sturm**; cp. l. 1826. Mark the implication of **Der Götter.**

1827. **Die Lampe wird bewegt.** We know that the priest is in the tower. — **Er ſelbſt.** The guard now sees him. — **Unſelig Mädchen!** ɔc.: The lamp is extinguished. The words of the guard reflect the sympathetic dread of the audience.

1829. A clever device producing a concrete impression of the growing tempest and also the terror agitating the guard.

1831. A fine metaphor.

1832–6. The priest has done his duty and leaves the rest to the Gods. Thus, not he but Hero and Leander themselves become the agents of Fate. The catastrophe is therefore not produced by an external agency, but is, as it should be, the inevitable outcome of the conflict.

ACT V.

The first part of this act ends with Hero's discovery of the body of Leander.

1844. **Kein Licht**; cp. 1849, 1855, 1860. She fluctuates between despair, marked by the repetitions of the word Licht; a pathetic attempt to throw herself upon the mercy of the gods (**die Götter ſind ſo gut**, l. 1854; repeated 1866) a false

security (l. 1865) bolstered with a specious argument regarding the lamp; and various attempts to improve the situation by mending her transgression, ll. 1850–73; l. 1880. The fluctuations of ideas and words are exquisite and dramatically true.

The tragic element in this scene consists in the fact, that we, the audience, having seen Leander plunge into the sea, know the futility of her hopes.

1890–93. Again the knowledge of the audience is in advance of that of Hero. Having seen the veil fastened nach Wimpelart in Leander's hand in the middle scene of Act IV (l. 1655), we know that the catastrophe is imminent.

1904. Hero's pathetic attempt at deception!

1906–7. Cp. note to ll. 1832–36.

1910–1915. The priest is trying to prevent a scandal and save Hero.

1915. **erblich**; from erbleichen = to die.

1924. The priest thinks he sees a way of quickly obliterating the evidences of the tragedy.

1934 ff. Hero now becomes a nobly tragic figure. She scorns the priest's purpose to hush up the whole matter (ll. 1928–33), and flings her confession in his face, ll. 1934–5: "To hide away my happiness and ruin, and guilty, walk the common ways of guilt."

1952. **Die Jungfrau — So?** = "The virgin — indeed"? See note to l. 2055.

1953. **Menanders Hero** = Hero, the daughter of Menander. By more and more specifying herself, through a succession of qualifying terms, die Prieſterin, die Jungfrau, So? —, Menanders Tochter, as one of the guilty ones, she intensifies the poignance of her self-accusation. — **wir beiden**, i.e. dieſer hier . . ., l. 1951, Und ich . . . l. 1952.

1946–1975; 1977–1982. Hero's dirge is among the most beautiful passages in German literature. Cp. with it Iſolde's Liebestod in Wagner's Tristan and Isolde, where Isolde asks her lover to live. Also Juliet's dirge.

The beauty of Grillparzer's lines lies in the music of the verse, distinguished by an inexpressibly sorrowful cadence and great

beauty of sounds; the restless fluctuations of ideas and images; the intense and compact realization of the tragic happening; the entering into Leander's suffering rather than into her own; and the total absence of an egotistic absorption in her own feelings of grief. The second passage, ll. 1977–1986, is an apotheosis of Leander. There is an exalted fervor in these two passages which spiritually overcomes death, as in Isolde's Liebestod. Death in such circumstances seems significant solely as a means of releasing the divinity of life.

1976. **mildgeſinnter**; an odd characterization, under the circumstances.

1983. **läſſ'ger**; because he permitted Leander to go. Cp. 1982–3 where she associates Naukleros with herself as the slayers of Leander. She speaks of the priest's part in the deed also, ll. 1951 f; 1954 ff; but after that is only concerned with the pathetic fact that Leander died through the „Läſſigkeit" of the two dearest to him.

1999 f. Note the implied odious connotations of „**Brauch**". The repetition is for emphasis. The priest killed Leander in deference to the „Brauch"; he unconsciously characterizes himself in this passage as a formalist.

2012. **ohne Furcht**: Hero is not afraid to let the whole world know her love.

Before l. 2024. **Cella**: the closed interior of the temple.

2027–34. The irregularity of the lines marks partly the physical fact of the approach of death revealed by her exhausted irregular breathing, and partly the spiritual fact that she is no longer held by any ordinary bonds.

2034–5. The poor priest misunderstands all her symptoms.

2054–2059. The symbols of maidenhood. She weds herself symbolically to him.

2078. Death is already upon her. Janthe understands; the priest does not. Janthe from now on represents the sympathies of natural life and becomes the antagonist, and in the last speech, the judge of the priest.

2082–3; 2084. Intimations of death.

2091; 93–95. Again the antagonism between the priest and

Janthe. The obtuseness of the priest, characteristic of the ideas he represents, is dwelt upon almost too insistently.

2108. **Spricht das der Wahnſinn?**
Nein, er hört's.

Janthe now takes the part of the classical chorus, expressing the moral judgments the poet wishes to enforce.

2118. **Sei Strafe dir das Schweigen!** Because he can not find relief in speech.

2119. With her the last representative of life departs.

2122. She is addressing the statue of Amor. This last line seems irrelevant. It is sentimental and diverts the attention from the main issue. The sudden prominence given to Janthe at the end of the tragedy is out of keeping with her character throughout the play.

34211 81 PT 2259 .M5 S3
Grillparzer, Franz
Des Meeres und der Liebe Wellen.
DATE ISSUED TO
MAR. 3 65 J. Klusmann
1048 1966
JAN 27 197 B. Stur
34211 PT 2259 .M5 S3